LF
R8645
S

Rom. Serv.

OEUVRES

COMPLETES

DE J. J. ROUSSEAU.

NOUVELLE ÉDITION,

CLASSÉE PAR ORDRE DE MATIERES, ET ORNÉE DE QUATRE-VINGT-DIX GRAVURES.

TOME VINGTIEME.

1792.

438631
11.9.45

PQ
2030
1788
t. 20

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/oeuvrescompletes20rous

C. Monnet inv. et del.

Dcabent Sculp.

ÉCRITS
SUR
LA MUSIQUE.
TOME SECOND.

DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE.

TOME PREMIER.

A = E.

Ut psallendi materiem discerent. Martian. Cap.

PRÉFACE.

La musique est, de tous les beaux arts, celui dont le vocabulaire est le plus étendu, et pour lequel un dictionnaire est par conséquent le plus utile. Ainsi l'on ne doit pas mettre celui-ci au nombre de ces compilations ridicules que la mode ou plutôt la manie des dictionnaires multiplie de jour en jour. Si ce livre est bien fait, il est utile aux artistes. S'il est mauvais, ce n'est ni par le choix du sujet, ni par la forme de l'ouvrage. Ainsi l'on auroit tort de le rebuter sur son titre. Il faut le lire pour en juger.

L'utilité du sujet n'établit pas, j'en conviens, celle du livre; elle me justifie seulement de l'avoir entrepris, et c'est aussi tout ce que je puis prétendre; car d'ailleurs je sens bien ce qui manque à l'exécution. C'est ici moins un dictionnaire en forme, qu'un recueil de matériaux pour un

dictionnaire, qui n'attendent qu'une meilleure main pour être employés. Les fondemens de cet ouvrage furent jetés si à la hâte, il y a quinze ans, dans l'Encyclopédie, que, quand j'ai voulu le reprendre sous œuvre, je n'ai pu lui donner la solidité qu'il auroit eue si j'avois eu plus de temps pour en digérer le plan et pour l'exécuter.

Je ne formai pas de moi-même cette entreprise, elle me fut proposée; on ajouta que le manuscrit entier de l'Encyclopédie devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une seule ligne : on ne me donna que trois mois pour remplir ma tâche, et trois ans pouvoient me suffire à peine pour lire, extraire, comparer et compiler les auteurs dont j'avois besoin. Mais le zele de l'amitié m'aveugla sur l'impossibilité du succès. Fidele à ma parole, aux dépens de ma réputation, je fis vîte et mal, ne pouvant bien faire en si peu de temps; au bout de trois mois mon manuscrit entier fut

écrit, mis au net et livré ; je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avois travaillé volume à volume, comme les autres, cet essai, mieux digéré, eût pu rester dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact ; mais je me repens d'avoir été téméraire, et d'avoir plus promis que je ne pouvois exécuter.

Blessé de l'imperfection de mes articles à mesure que les volumes de l'Encyclopédie paroissoient, je résolus de refondre le tout sur mon brouillon, et d'en faire à loisir un ouvrage à part traité avec plus de soin. J'étois, en recommençant ce travail, à portée de tous les secours nécessaires ; vivant au milieu des artistes et des gens de lettres, je pouvois consulter les uns et les autres. M. l'abbé Sallier me fournissoit de la bibliotheque du roi les livres et manuscrits dont j'avois besoin, et souvent je tirois de ses entretiens des lumieres, plus sûres que de mes recherches. Je crois

devoir à la mémoire de cet honnête et savant homme un tribut de reconnoissance que tous les gens de lettres qu'il a pu servir partageront sûrement avec moi.

Ma retraite à la campagne m'ôta toutes ces ressources au moment que je commençois d'en tirer parti. Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer les raisons de cette retraite : on conçoit que, dans ma façon de penser, l'espoir de faire un bon livre sur la musique n'en étoit pas une pour me retenir. Eloigné des amusemens de la ville, je perdis bientôt les goûts qui s'y rapportoient; privé des communications qui pouvoient m'éclairer sur mon ancien objet, j'en perdis aussi toutes les vues; et soit que depuis ce temps l'art ou sa théorie aient fait des progrès, n'étant pas même à portée d'en rien savoir, je ne fus plus en état de les suivre. Convaincu cependant de l'utilité du travail que j'avois entrepris, je m'y remettois de temps à autre, mais toujours

avec moins de succès, et toujours éprouvant que les difficultés d'un livre de cette espece demandent, pour les vaincre, des lumieres que je n'étois plus en état d'acquérir, et une chaleur d'intérêt que j'avois cessé d'y mettre. Enfin, désespérant d'être jamais à portée de mieux faire, et voulant quitter pour toujours des idées dont mon esprit s'éloigne de plus en plus, je me suis occupé, dans ces montagnes, à rassembler ce que j'avois fait à Paris et à Montmorency, et, de cet amas indigeste, est sorti l'espece de dictionnaire qu'on voit ici.

Cet historique m'a paru nécessaire pour expliquer comment les circonstances m'ont forcé de donner en si mauvais état un livre que j'aurois pu mieux faire avec les secours dont je suis privé. Car j'ai toujours cru que le respect qu'on doit au public n'est pas de lui dire des fadeurs, mais de ne lui rien dire que de vrai et d'utile, ou du moins qu'on ne juge tel; de ne lui rien pré-

senter sans y avoir donné tous les soins dont on est capable, et de croire qu'en faisant de son mieux, on ne fait jamais assez bien pour lui.

Je n'ai pas cru toutefois que l'état d'imperfection où j'étois forcé de laisser cet ouvrage dût m'empêcher de le publier, parcequ'un livre de cette espece étant utile à l'art, il est infiniment plus aisé d'en faire un bon sur celui que je donne, que de commencer par tout créer. Les connoissances nécessaires pour cela ne sont peut-être pas fort grandes, mais elles sont fort variées, et se trouvent rarement réunies dans la même tête. Ainsi mes compilations peuvent épargner beaucoup de travail à ceux qui sont en état d'y mettre l'ordre nécessaire ; et tel, marquant mes erreurs, peut faire un excellent livre, qui n'eût jamais rien fait de bon sans le mien.

J'avertis donc ceux qui ne veulent souffrir que des livres bien faits de ne pas en-

treprendre la lecture de celui-ci, bientôt ils en seroient rebutés; mais pour ceux que le mal ne détourne pas du bien, ceux qui ne sont pas tellement occupés des fautes, qu'ils comptent pour rien ce qui les rachette, ceux enfin qui voudront bien chercher ici de quoi compenser les miennes, y trouveront peut-être assez de bons articles pour tolérer les mauvais, et, dans les mauvais même, assez d'observations neuves et vraies pour valoir la peine d'être triées et choisies parmi le reste. Les musiciens lisent peu, et cependant je connois peu d'arts où la lecture et la réflexion soient plus nécessaires. J'ai pensé qu'un ouvrage de la forme de celui-ci seroit précisément celui qui leur convenoit, et que, pour le leur rendre aussi profitable qu'il étoit possible, il falloit moins y dire ce qu'ils savent que ce qu'ils auroient besoin d'apprendre.

Si les manœuvres et les croque-notes relevent souvent ici des erreurs, j'espere

que les vrais artistes et les hommes de génie y trouveront des vues utiles dont ils sauront bien tirer parti. Les meilleurs livres sont ceux que le vulgaire décrie, et dont les gens à talent profitent sans en parler.

Après avoir exposé les raisons de la médiocrité de l'ouvrage et celles de l'utilité que j'estime qu'on en peut tirer, j'aurois maintenant à entrer dans le détail de l'ouvrage même, à donner un précis du plan que je me suis tracé et de la maniere dont j'ai tâché de le suivre : mais à mesure que les idées qui s'y rapportent se sont effacées de mon esprit, le plan sur lequel je les arrangeois s'est de même effacé de ma mémoire. Mon premier projet étoit d'en traiter si relativement les articles, d'en lier si bien les suites par des renvois, que le tout avec la commodité d'un dictionnaire eût l'avantage d'un traité suivi : mais pour exécuter ce projet, il eût fallu me rendre sans cesse présentes toutes les parties de l'art, et n'en traiter

aucune sans me rappeler les autres ; ce que le défaut des ressources et mon goût attiédi m'ont bientôt rendu impossible, et que j'eusse eu même bien de la peine à faire au milieu de mes premiers guides et plein de ma premiere ferveur. Livré à moi seul, n'ayant plus ni savans ni livres à consulter, forcé par conséquent de traiter chaque article en lui-même et sans égard à ceux qui s'y rapportoient, pour éviter des lacunes j'ai dû faire bien des redites. Mais j'ai cru que, dans un livre de l'espece de celui-ci, c'étoit encore un moindre mal de commettre des fautes, que de faire des omissions.

Je me suis donc attaché sur-tout à bien compléter le vocabulaire, et non seulement à n'omettre aucun terme technique, mais à passer plutôt quelquefois les limites de l'art, que de n'y pas toujours atteindre : et cela m'a mis dans la nécessité de parsemer souvent ce dictionnaire de mots ita-

liens et de mots grecs; les uns tellement consacrés par l'usage qu'il faut les entendre même dans la pratique; les autres adoptés de même par les savans, auxquels, vu la désuétude de ce qu'ils expriment, on n'a pas donné de synonymes en françois. J'ai tâché cependant de me renfermer dans ma regle, et d'éviter l'excès de Brossard, qui, donnant un dictionnaire françois, en fait le vocabulaire tout italien, et l'enfle de mots absolument étrangers à l'art qu'il traite. Car qui s'imaginera jamais que *la vierge*, *les apôtres*, *la messe*, *les morts*, soient des termes de musique, parcequ'il y a des musiques relatives à ce qu'ils expriment; que ces autres mots, *page*, *feuillet*, *quatre*, *cinq*, *gosier*, *raison*, *déja*, soient aussi des termes techniques, parcequ'on s'en sert quelquefois en parlant de l'art?

Quant aux parties qui tiennent à l'art sans lui être essentielles, et qui ne sont pas absolument nécessaires à l'intelligence du

du reste, j'ai évité, autant que j'ai pu, d'y entrer. Telle est celle des instrumens de musique, partie vaste, et qui rempliroit seule un dictionnaire, sur-tout par rapport aux instrumens des anciens. M. Diderot s'étoit chargé de cette partie dans l'Encyclopédie; et comme elle n'entroit pas dans mon premier plan, je n'ai eu garde de l'y ajouter dans la suite, après avoir si bien senti la difficulté d'exécuter ce plan tel qu'il étoit.

J'ai traité la partie harmonique dans le système de la basse fondamentale, quoique ce système, imparfait et défectueux à tant d'égards, ne soit point, selon moi, celui de la nature et de la vérité, et qu'il en résulte un remplissage sourd et confus, plutôt qu'une bonne harmonie. Mais c'est un système enfin; c'est le premier, et c'étoit le seul jusqu'à celui de M. Tartini, où l'on ait lié par des principes ces multitudes de regles isolées qui sembloient toutes arbitraires, et qui faisoient de l'art harmo-

nique une étude de mémoire plutôt que de raisonnement. Le système de M. Tartini, quoique meilleur à mon avis, n'étant pas encore aussi généralement connu, et n'ayant pas, du moins en France, la même autorité que celui de M. Rameau, n'a pas dû lui être substitué dans un livre destiné principalement pour la nation françoise. Je me suis donc contenté d'exposer de mon mieux les principes de ce système dans un article de mon dictionnaire; et du reste j'ai cru devoir cette déférence à la nation pour laquelle j'écrivois, de préférer son sentiment au mien sur le fond de la doctrine harmonique. Je n'ai pas dû cependant m'abstenir dans l'occasion des objections nécessaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter; c'eût été sacrifier l'utilité du livre au préjugé des lecteurs; c'eût été flatter sans instruire, et changer la déférence en lâcheté.

J'exhorte les artistes et les amateurs de lire ce livre sans défiance, et de le juger

avec autant d'impartialité que j'en ai mis à l'écrire. Je les prie de considérer que ne professant pas, je n'ai d'autre intérêt ici que celui de l'art; et quand j'en aurois, je devrois naturellement appuyer en faveur de la musique françoise, où je puis tenir une place, contre l'italienne, où je ne puis être rien. Mais cherchant sincèrement le progrès d'un art que j'aimois passionnément, mon plaisir a fait taire ma vanité. Les premieres habitudes m'ont long-temps attaché à la musique françoise, et j'en étois enthousiaste ouvertement. Des comparaisons attentives et impartiales m'ont entraîné vers la musique italienne, et je m'y suis livré avec la même bonne foi. Si quelquefois j'ai plaisanté, c'étoit pour répondre aux autres sur leur propre ton; mais je n'ai pas, comme eux, donné des bons mots pour toute preuve, et je n'ai plaisanté qu'après avoir raisonné. Maintenant que les malheurs et les maux m'ont enfin détaché

d'un goût qui n'avoit pris sur moi que trop d'empire, je persiste, par le seul amour de la vérité, dans les jugemens que le seul amour de l'art m'avoit fait porter. Mais, dans un ouvrage comme celui-ci, consacré à la musique en général, je n'en connois qu'une, qui n'étant d'aucun pays est celle de tous; et je n'y suis jamais entré dans la querelle des deux musiques que quand il s'est agi d'éclaircir quelque point important au progrès commun. J'ai fait bien des fautes sans doute; mais je suis assuré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une seule. Si elle m'en fait imputer à tort par les lecteurs, qu'y puis-je faire? ce sont eux alors qui ne veulent pas que mon livre leur soit bon.

Si l'on a vu dans d'autres ouvrages quelques articles peu importans qui sont aussi dans celui-ci, ceux qui pourront faire cette remarque voudront bien se rappeler que, dès l'année 1750, le manuscrit est sorti de

mes mains sans que je sache ce qu'il est devenu depuis ce temps-là. Je n'accuse personne d'avoir pris mes articles; mais il n'est pas juste que d'autres m'accusent d'avoir pris les leurs.

A Motier-Travers le 20 *décembre* 1764.

AVERTISSEMENT.

QUAND l'espece grammaticale des mots pouvoit embarrasser quelque lecteur, on l'a désignée par les abréviations usitées; v. n., *verbe neutre*, s. m., *substantif masculin*, etc. On ne s'est pas asservi à cette spécification pour chaque article, parceque ce n'est pas ici un dictionnaire de langue. On a pris un soin plus nécessaire pour des mots qui ont plusieurs sens, en les distinguant par une lettre majuscule quand on les prend dans le sens technique, et par une petite lettre quand on les prend dans le sens du discours : ainsi ces mots *air* et *Air*, *mesure* et *Mesure*, *note* et *Note*, *temps* et *Temps*, *portée* et *Portée*, ne sont jamais équivoques, et le sens en est toujours déterminé par la maniere de les écrire (*). Quelques autres sont plus embarrassans, comme Ton, qui a dans l'art

(*) Comme cette maniere d'écrire différemment les mêmes mots pourroit jeter de la bigarrure dans cette édition, où l'on s'est fait une loi de n'admettre

deux acceptions toutes différentes; on a pris le parti de l'écrire en italique pour distinguer un intervalle, et en romain pour désigner une modulation : au moyen de cette précaution, la phrase suivante, par exemple, n'a plus rien d'équivoque :

« Dans les Tons majeurs, l'intervalle de « la tonique à la médiante est composé « d'un *Ton* majeur et d'un *Ton* mineur. »

---

les lettres majuscules que pour les noms propres seulement, on a cru ne pas devoir en faire usage dans les mots désignés ci-dessus, et à cet égard s'en rapporter entièrement à l'intelligence du lecteur.

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

A.

A *mi la*, A *la mi re*, ou simplement A, sixieme son de la gamme diatonique et naturelle, lequel s'appelle autrement *la*. (Voyez GAMME.)

A *battuta*. (Voyez MESURÉ.)

A livre ouvert, ou A l'ouverture du livre. (Voyez LIVRE.)

A *tempo*. (Voyez MESURÉ.)

ACADÉMIE DE MUSIQUE. C'est ainsi qu'on appeloit autrefois en France et qu'on appelle encore en Italie une assemblée de musiciens ou d'amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *concert*. (Voyez CONCERT.)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. C'est le titre que porte encore aujourd'hui l'opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établis-

sement célebre, sinon que, de toutes les académies du royaume et du monde, c'est assurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez OPÉRA.)

ACCENT. On appelle ainsi, selon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée ou dans le ton des syllabes et des mots dont le discours est composé; ce qui montre un rapport très exact entre les deux usages des *accens* et les deux parties de la mélodie, savoir le rhythme et l'intonation. *Accentus*, dit le grammairien Sergius dans Donat, *quasi ad cantus.* Il y a autant d'*accens* différens qu'il y a de manieres de modifier ainsi la voix, et il y a autant de genres d'*accens* qu'il y a de causes générales de ces modifications.

On distingue trois de ces genres dans le simple discours : savoir l'*accent* grammatical, qui renferme la regle des *accens* proprement dits, par lesquels le son des syllabes est grave ou aigu, et celle de la quantité, par laquelle chaque syllabe est breve ou longue : l'*accent* logique ou rationnel, que plusieurs confondent mal-à-propos avec

le précédent ; cette seconde sorte d'*accent* indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propositions et les idées ont entre elles, se marque en partie par la ponctuation : enfin l'*accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverses inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les sentimens dont celui qui parle est agité, et les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *accens* et de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du musicien ; et Denys d'Halicarnasse regarde avec raison l'*accent* en général comme la semence de toute musique. Aussi devons-nous admettre pour une maxime incontestable que le plus ou moins d'*accent* est la vraie cause qui rend les langues plus ou moins musicales : car quel seroit le rapport de la musique au discours, si les tons de la voix chantante n'imitoient les *accens* de la parole ? D'où il suit que moins une langue a de pareils *accens*, plus la mélodie y doit être monotone, languissante et fade, à moins qu'elle ne cherche dans le bruit et la force des

sons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'*accent* pathétique et oratoire, qui est l'objet le plus immédiat de la musique imitative du théâtre, on ne doit pas opposer à la maxime que je viens d'établir, que tous les hommes étant sujets aux mêmes passions, doivent en avoir également le langage; car autre chose est l'*accent* universel de la nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés, et autre chose l'*accent* de la langue qui engendre la mélodie particuliere à une nation. La seule différence du plus ou moins d'imagination et de sensibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre en doit introduire une infinie dans l'idiome accentué, si j'ose parler ainsi. L'Allemand, par exemple, hausse également et fortement la voix dans la colere, il crie toujours sur le même ton; l'Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement et successivement dans le même cas, modifie sa voix de mille manieres : le même fond de passion regne dans son ame, mais quelle variété d'expressions dans ses *accens* et dans son langage ! Or c'est à cette seule

variété, quand le musicien sait l'imiter, qu'il doit l'énergie et la grace de son chant.

Malheureusement tous ces *accens* divers, qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'orateur, ne sont pas si faciles à concilier sous la plume du musicien, déja si gêné par les regles particulieres de son art. On ne peut douter que la musique la plus parfaite, ou du moins la plus expressive, ne soit celle où tous les *accens* sont le plus exactement observés : mais ce qui rend ce concours si difficile est que trop de regles dans cet art sont sujettes à se contrarier mutuellement, et se contrarient d'autant plus que la langue est moins musicale : car nulle ne l'est parfaitement; autrement ceux qui s'en servent chanteroient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de suivre à la fois les regles de tous les *accens* oblige donc souvent le compositeur à donner la préférence à l'une ou à l'autre, selon les divers genres de musique qu'il traite. Ainsi les airs de danse exigent sur-tout un accent rhythmique et cadencé, dont en chaque nation le caractere est déterminé par la

langue. L'*accent* grammatical doit être le premier consulté dans le récitatif pour rendre plus sensible l'articulation des mots, sujette à se perdre par la rapidité du débit dans la résonnance harmonique : mais l'*accent* passionné l'emporte à son tour dans les airs dramatiques ; et tous deux y sont subordonnés, sur-tout dans la symphonie, à une troisieme sorte d'*accent*, qu'on pourroit appeler musical, et qui est en quelque sorte déterminé par l'espece de mélodie que le musicien veut approprier aux paroles.

En effet le premier et le principal objet de toute musique est de plaire à l'oreille : ainsi tout air doit avoir un chant agréable ; voilà la premiere loi, qu'il n'est jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premièrement consulter la mélodie et l'*accent* musical dans le dessin d'un air quelconque ; ensuite, s'il est question d'un chant dramatique et imitatif, il faut chercher l'*accent* pathétique qui donne au sentiment son expression, et l'*accent* rationnel par lequel le musicien rend avec justesse les idées du poëte ; car, pour inspirer aux autres la chaleur dont nous sommes animés en leur

parlant, il faut leur faire entendre ce que nous disons. L'*accent* grammatical est nécessaire par la même raison : et cette regle, pour être ici la derniere en ordre, n'est pas moins indispensable que les deux précédentes, puisque le sens des propositions et des phrases dépend absolument de celui des mots. Mais le musicien qui sait sa langue a rarement besoin de songer à cet *accent;* il ne sauroit chanter son air sans s'appercevoir s'il parle bien ou mal, et il lui suffit de savoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux toutefois quand une mélodie flexible et coulante ne cesse jamais de se prêter à ce qu'exige la langue ! Les musiciens françois ont en particulier des secours qui rendent sur ce point leurs erreurs impardonnables, et sur-tout le traité de la Prosodie françoise de M. l'abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous consulter : ceux qui seront en état de s'élever plus haut, pourront étudier la Grammaire de Port-royal et les savantes notes du philosophe qui l'a commentée. Alors, en appuyant l'usage sur les regles et les regles sur les principes, ils seront toujours sûrs de ce qu'ils doivent

faire dans l'emploi de l'*accent* grammatical de toute espece.

Quant aux deux autres sortes d'*accens*, on peut moins les réduire en regles, et la pratique en demande moins d'étude et plus de talent. On ne trouve point de sang froid le langage des passions, et c'est une vérité rebattue qu'il faut être ému soi-même pour émouvoir les autres. Rien ne peut donc suppléer dans la recherche de l'*accent* pathétique à ce génie qui réveille à volonté tous les sentimens; et il n'y a d'autre art en cette partie que d'allumer en son propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voyez GÉNIE.) Est-il question de l'*accent* rationnel? l'art a tout aussi peu de prise pour le saisir, par la raison qu'on n'apprend point à entendre à des sourds. Il faut avouer aussi que cet *accent* est moins que les autres du ressort de la musique, parcequ'elle est bien plus le langage des sens que celui de l'esprit. Donnez donc au musicien beaucoup d'images ou de sentimens et peu de simples idées à rendre : car il n'y a que les passions qui chantent, l'entendement ne fait que parler.

ACCENT.

Accent. Sorte d'agrément du chant françois, qui se notoit autrefois avec la musique, mais que les maîtres de goût du chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon, jusqu'à ce que les écoliers sachent le placer d'eux-mêmes. L'*accent* ne se pratique que sur une syllabe longue, et sert de passage d'une note appuyée à une autre note non appuyée, placée sur le même degré : il consiste en un coup de gosier qui éleve le son d'un degré, pour reprendre à l'instant sur la note suivante le même son d'où l'on est parti. Plusieurs donnoient le nom de *plainte* à l'*accent*. (Voyez le signe et l'effet de l'*accent*, *planche* B, *figure* 13.)

Accens. Les poëtes emploient souvent ce mot au pluriel pour signifier le chant même, et l'accompagnent ordinairement d'une épithete, comme *doux*, *tendres*, *tristes accens*. Alors ce mot reprend exactement le sens de sa racine ; car il vient de *canere*, *cantus*, d'où l'on a fait *accentus*, comme *concentus*.

Accident. Accidentel. On appelle *accidens* ou *signes accidentels* les bémols, dieses ou béquarres qui se trouvent par accident dans le courant d'un air, et qui, par con-

séquent, n'étant pas à la clef, ne se rapportent pas au mode ou ton principal. (Voyez DIESE, BÉMOL, TON, MODE, CLEF TRANSPOSÉE.)

On appelle aussi *lignes accidentelles* celles qu'on ajoute au-dessus ou au-dessous de la portée pour placer les notes qui passent son étendue. (Voyez LIGNE, PORTÉE.)

ACCOLADE. Trait perpendiculaire aux lignes, tiré à la marge d'une partition, et par lequel on joint ensemble les portées de toutes les parties. Comme toutes ces parties doivent s'exécuter en même temps, on compte les lignes d'une partition, non par les portées, mais par les *accolades*, et tout ce qui est compris sous une *accolade* ne forme qu'une seule ligne. (Voyez PARTITION.)

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un concert accompagne de l'orgue, du clavecin, ou de tout autre instrument d'accompagnement. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Il faut qu'un bon *accompagnateur* soit grand musicien, qu'il sache à fond l'harmonie, qu'il connoisse bien son clavier, qu'il ait l'oreille sensible, les doigts souples et le goût sûr.

C'est à l'*accompagnateur* de donner le ton aux voix et le mouvement à l'orchestre. La premiere de ces fonctions exige qu'il ait toujours sous un doigt la note du chant pour la refrapper au besoin et soutenir ou remettre la voix quand elle foiblit ou s'égare. La seconde exige qu'il marque la basse et son accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés, et bien réglés à tous égards, afin de bien faire sentir la mesure aux concertans, sur-tout au commencement des airs.

On trouvera dans les trois articles suivans les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

ACCOMPAGNEMENT. C'est l'exécution d'une harmonie complete et réguliere sur un instrument propre à la rendre, tel que l'orgue, le clavecin, le théorbe, la guitare, etc.

Nous prendrons ici le clavecin pour exemple, d'autant plus qu'il est presque le seul instrument qui soit demeuré en usage pour l'*accompagnement*.

On y a pour guide une des parties de la musique, qui est ordinairement la basse : on touche cette basse de la main gauche,

et de la droite l'harmonie indiquée par la marche de la basse, par le chant des autres parties qui marchent en même temps, par la partition qu'on a devant les yeux, ou par les chiffres qu'on trouve ajoutés à la basse. Les Italiens méprisent les chiffres, la partition même leur est peu nécessaire ; la promptitude et la finesse de leur oreille y supplée, et ils accompagnent fort bien sans tout cet appareil. Mais ce n'est qu'à leur disposition naturelle qu'ils sont redevables de cette facilité ; et les autres peuples, qui ne sont pas nés comme eux pour la musique, trouvent à la pratique de l'*accompagnement* des obstacles presque insurmontables : il faut des huit à dix années pour y réussir passablement. Quelles sont donc les causes qui retardent ainsi l'avancement des éleves et embarrassent si long-temps les maîtres, si la seule difficulté de l'art ne fait point cela ?

Il y en a deux principales ; l'une dans la maniere de chiffrer les basses, l'autre dans la méthode de l'*accompagnement*. Parlons d'abord de la premiere.

Les signes dont on se sert pour chiffrer

les basses sont en trop grand nombre. Il y a si peu d'accords fondamentaux! pourquoi faut-il tant de chiffres pour les exprimer? Ces mêmes signes sont équivoques, obscurs, insuffisans. Par exemple, ils ne déterminent presque jamais l'espece des intervalles qu'ils expriment, ou, qui pis est, ils en indiquent d'une autre espece: on barre les uns pour marquer des dieses; on en barre d'autres pour marquer des bémols : les intervalles majeurs et les superflus, même les diminués, s'expriment souvent de la même maniere : quand les chiffres sont doubles ils sont trop confus ; quand ils sont simples ils n'offrent presque jamais que l'idée d'un seul intervalle, de sorte qu'on en a toujours plusieurs à sous-entendre et à déterminer.

Comment remédier à ces inconvéniens? Faudra-t-il multiplier les signes pour tout exprimer? mais on se plaint qu'il y en a déja trop. Faudra-t-il les réduire? on laissera plus de choses à deviner à l'accompagnateur, qui n'est déja que trop occupé; et, dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puissent tout dire. Que faire donc? Inventer de nouveaux

signes, perfectionner le doigter, et faire, des signes et du doigter, deux moyens combinés qui concourent à soulager l'accompagnateur. C'est ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de sagacité dans sa Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement. Nous exposerons aux mots CHIFFRES et DOIGTER les moyens qu'il propose. Passons aux méthodes.

Comme l'ancienne musique n'étoit pas si composée que la nôtre, ni pour le chant ni pour l'harmonie, et qu'il n'y avoit guere d'autre basse que la fondamentale, tout l'*accompagnement* ne consistoit qu'en une suite d'accords parfaits, dans lesquels l'accompagnateur substituoit de temps en temps quelque sixte à la quinte, selon que l'oreille le conduisoit : ils n'en savoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les modulations, renversé les parties, surchargé, peut-être gâté l'harmonie par des foules de dissonances, on est contraint de suivre d'autres regles. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle regle de l'octave : (voyez REGLE DE L'OCTAVE); et c'est par cette méthode que la plupart des maîtres

enseignent encore aujourd'hui l'*accompagnement.*

Les accords sont déterminés par la regle de l'octave, relativement au rang qu'occupent les notes de la basse et à la marche qu'elles suivent dans un ton donné. Ainsi, le ton étant connu, la note de la basse-continue aussi connue, le rang de cette note dans le ton, le rang de la note qui la précede immédiatement, et le rang de la note qui la suit, on ne se trompera pas beaucoup en accompagnant par la regle de l'octave, si le compositeur a suivi l'harmonie la plus simple et la plus naturelle. Mais c'est ce qu'on ne doit guere attendre de la musique d'aujourd'hui, si ce n'est peut-être en Italie, où l'harmonie paroît se simplifier à mesure qu'elle s'altere ailleurs. De plus, le moyen d'avoir toutes ces choses incessamment présentes? et, tandis que l'accompagnateur s'en instruit, que deviennent les doigts? à peine atteint-on un accord, qu'il s'en offre un autre; et le moment de la réflexion est précisément celui de l'exécution. Il n'y a qu'une habitude consommée de musique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne

de musique d'un coup-d'œil, qui puissent aider en ce moment : encore les plus habiles se trompent-ils avec ce secours; que de fautes échappent, durant l'exécution, à l'accompagnateur le mieux exercé !

Attendra-t-on, même pour accompagner, que l'oreille soit formée, qu'on sache lire aisément et rapidement toute musique, qu'on puisse débrouiller à livre ouvert une partition ? Mais, en fût-on là, on auroit encore besoin d'une habitude du doigter fondée sur d'autres principes d'*accompagnement* que ceux qu'on a donnés jusqu'à M. Rameau.

Les maîtres zélés ont bien senti l'insuffisance de leurs regles. Pour y suppléer ils ont eu recours à l'énumération et à la description des consonnances, dont chaque dissonance se prépare, s'accompagne et se sauve dans tous les différens cas : détail prodigieux, que la multitude des dissonances et de leurs combinaisons fait assez sentir, et dont la mémoire demeure accablée.

Plusieurs conseillent d'apprendre la composition avant de passer à l'*accompagnement:* comme si l'*accompagnement* n'étoit pas la

composition même, à l'invention près qu'il faut de plus au compositeur ! c'est comme si l'on proposoit de commencer par se faire orateur pour apprendre à lire. Combien de gens, au contraire, veulent qu'on commence par l'*accompagnement* à apprendre la composition ! et cet ordre est assurément plus raisonnable et plus naturel.

La marche de la basse, la regle de l'octave, la maniere de préparer et sauver les dissonances, la composition en général, tout cela ne concourt guere qu'à montrer la succession d'un accord à un autre; de sorte qu'à chaque accord nouvel objet, nouveau sujet de réflexion. Quel travail continuel! Quand l'esprit sera-t-il assez instruit? quand l'oreille sera-t-elle assez exercée pour que les doigts ne soient plus arrêtés?

Telles sont les difficultés que M. Rameau s'est proposé d'applanir par ses nouveaux chiffres, et par ses nouvelles regles d'*accompagnement.*

Je tâcherai d'exposer en peu de mots les principes sur lesquels sa méthode est fondée.

Il n'y a dans l'harmonie que des consonnances et des dissonances. Il n'y a donc que des accords consonnans et des accords dissonans.

Chacun de ces accords est fondamentalement divisé par tierces. (C'est le systême de M. Rameau.) L'accord consonnant est composé de trois notes, comme *ut mi sol;* et le disonant de quatre, comme *sol si re fa;* laissant à part la supposition et la suspension, qui, à la place des notes dont elles exigent le retranchement, en introduisent d'autres comme par licence : mais l'*accompagnement* n'en porte toujours que quatre. (Voyez SUPPOSITION et SUSPENSION.)

Ou des accords consonnans se succedent, ou des accords dissonans sont suivis d'autres accords dissonans, ou les consonnans et les dissonans sont entrelacés.

L'accord consonnant parfait ne convenant qu'à la tonique, la succession des accords consonnans fournit autant de toniques, et par conséquent autant de changemens de ton.

Les accords dissonans se succedent ordinairement dans un même ton, si les sons

n'y sont point altérés. La dissonance lie le sens harmonique : un accord y fait desirer l'autre et sentir que la phrase n'est pas finie. Si le ton change dans cette succession, ce changement est toujours annoncé par un diese ou par un bémol. Quant à la troisieme succession, savoir l'entrelacement des accords consonnans et dissonans, M. Rameau la réduit à deux cas seulement ; et il prononce en général qu'un accord consonnant ne peut être immédiatement précédé d'aucun autre accord dissonant que celui de septieme de la dominante-tonique, ou de celui de sixte-quinte de la sous-dominante ; excepté dans la cadence rompue et dans les suspensions : encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il me semble que l'accord parfait peut encore être précédé de l'accord de septieme diminuée, et même de celui de sixte-superflue ; deux accords originaux, dont le dernier ne se renverse point.

Voilà donc trois textures différentes des phrases harmoniques : 1. des toniques qui se succedent et forment autant de nouvelles modulations ; 2. des dissonances qui se succe-

dent ordinairement dans le même ton; 3. enfin des consonnances et des dissonances qui s'entrelacent, et où la consonnance est, selon M. Rameau, nécessairement précédée de la septieme de la dominante, ou de la sixte-quinte de la sous-dominante. Que reste-t-il donc à faire pour la facilité de l'*accompagnement*, sinon d'indiquer à l'accompagnateur quelle est celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne? Or c'est ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caracteres de son invention.

Un seul signe peut aisément indiquer le ton, la tonique et son accord.

De là se tire la connoissance des dieses et des bémols qui doivent entrer dans la composition des accords d'une tonique à une autre.

La succession fondamentale par tierces, ou par quintes, tant en montant qu'en descendant, donne la premiere texture des phrases harmoniques, toute composée d'accords consonnans.

La succession fondamentale par quintes, ou par tierces, en descendant, donne la seconde texture, composée d'accords disso-

nans, savoir des accords de septieme; et cette succession donne une harmonie descendante.

L'harmonie ascendante est fournie par une succession de quintes en montant, ou de quartes en descendant, accompagnées de la dissonance propre à cette succession, qui est la sixte-ajoutée; et c'est la troisieme texture des phrases harmoniques. Cette derniere n'avoit jusqu'ici été observée par personne, pas même par M. Rameau, quoiqu'il en ait découvert le principe dans la cadence qu'il appelle *irréguliere*. Ainsi, par les regles ordinaires, l'harmonie qui nait d'une succession de dissonances descend toujours, quoique, selon les vrais principes et selon la raison, elle doive avoir, en montant, une progression tout aussi réguliere qu'en descendant.

Les cadences fondamentales donnent la quatrieme texture de phrases harmoniques, où les consonnances et les dissonances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être indiquées par des caracteres simples, clairs, peu

nombreux, qui puissent, en même temps, indiquer, quand il le faut, la dissonance en général; car l'espece en est toujours déterminée par la texture même. On commence par s'exercer sur ces textures prises séparément; puis on les fait succéder les unes aux autres sur chaque ton et sur chaque mode successivement.

Avec ces précautions M. Rameau prétend qu'on apprend plus d'accompagnement en six mois qu'on n'en apprenoit auparavant en six ans, et il a l'expérience pour lui. (Voyez CHIFFRES et DOIGTER.)

A l'égard de la maniere d'accompagner avec intelligence, comme elle dépend plus de l'usage et du goût que des regles qu'on en peut donner, je me contenterai de faire ici quelques observations générales que ne doit ignorer aucun accompagnateur.

I. Quoique, dans les principes de M. Rameau, l'on doive toucher tous les sons de chaque accord, il faut bien se garder de prendre toujours cette regle à la lettre. Il y a des accords qui seroient insupportables avec tout ce remplissage. Dans la plupart

des accords dissonans, sur-tout dans les accords par supposition, il y a quelque son à retrancher pour en diminuer la dureté : ce son est quelquefois la septieme, quelquefois la quinte ; quelquefois l'une et l'autre se retranchent. On retranche encore assez souvent la quinte ou l'octave de la basse dans les accords dissonans, pour éviter des octaves ou des quintes de suite qui peuvent faire un mauvais effet, sur-tout aux extrémités. Par la même raison, quand la note sensible est dans la basse, on ne la met pas dans l'*accompagnement ;* et l'on double, au lieu de cela, la tierce ou la sixte, de la main droite. On doit éviter aussi les intervalles de seconde et d'avoir deux doigts joints ; car cela fait une dissonance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occasions où l'expression la demande. En général on doit penser, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on remplisse tous les accords, il a bien plus d'égard à la méchanique des doigts et à son système particulier d'*accompagnement,* qu'à la pureté de l'harmonie. Au lieu du bruit confus que fait un pareil *accompagnement*, il faut chercher à

le rendre agréable et sonore, et faire qu'il nourrisse et renforce la basse, au lieu de la couvrir et de l'étouffer.

Que si l'on demande comment ce retranchement de sons s'accorde avec la définition de l'*accompagnement* par une harmonie complete, je réponds que ces retranchemens ne sont, dans le vrai, qu'hypothétiques, et seulement dans le système de M. Rameau; que, suivant la nature, ces accords, en apparence ainsi mutilés, ne sont pas moins complets que les autres, puisque les sons qu'on y suppose ici retranchés les rendroient choquans et souvent insupportables; qu'en effet les accords dissonans ne sont point remplis dans le système de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau; que par conséquent des accords défectueux dans celui-ci sont complets dans l'autre; qu'enfin le bon goût dans l'exécution demandant qu'on s'écarte souvent de la regle générale, et l'*accompagnement* le plus régulier n'étant pas toujours le plus agréable, la définition doit dire la regle, et l'usage apprendre quand on s'en doit écarter.

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'*accompagnement* au caractere de la musique et à celui des instrumens ou des voix que l'on doit accompagner ; ainsi dans un chœur on frappe de la main droite les accords pleins ; de la gauche on redouble l'octave ou la quinte, quelquefois tout l'accord. On en doit faire autant dans le récitatif italien ; car les sons de la basse n'y étant pas soutenus ne doivent se faire entendre qu'avec toute leur harmonie, et de maniere à rappeler fortement et pour long-temps l'idée de la modulation. Au contraire, dans un air lent et doux, quand on n'a qu'une voix foible ou un seul instrument à accompagner, on retranche des sons, on arpege doucement, on prend le petit clavier ; en un mot on a toujours attention que l'*accompagnement*, qui n'est fait que pour soutenir et embellir le chant, ne le gâte et ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les mêmes touches pour prolonger le son dans une note longue ou une tenue, que ce soit plutôt au commencement de la mesure ou du temps fort, que dans un autre moment : on ne doit re-

battre qu'en marquant bien la mesure. Dans le récitatif italien, quelque durée que puisse avoir une note de basse, il ne faut jamais la frapper qu'une fois et fortement avec tout son accord; on refrappe seulement l'accord quand il change sur la même note : mais quand un accompagnement de violons regne sur le récitatif, alors il faut soutenir la basse et en arpéger l'accord.

IV. Quand on accompagne de la musique vocale, on doit par l'*accompagnement* soutenir la voix, la guider, lui donner le ton à toutes les rentrées, et l'y remettre quand elle détonne : l'accompagnateur, ayant toujours le chant sous les yeux et l'harmonie présente à l'esprit, est chargé spécialement d'empêcher que la voix ne s'égare. (Voyez ACCOMPAGNATEUR.)

V. On ne doit pas accompagner de la même maniere la musique italienne et la françoise. Dans celle-ci, il faut soutenir les sons, les arpéger gracieusement et continuellement de bas en haut, remplir toujours l'harmonie, autant qu'il se peut, jouer proprement la basse, en un mot se prêter à tout ce qu'exige le genre. Au con-

traire, en accompagnant de l'italien, il faut frapper simplement et détacher les notes de la basse, n'y faire ni trills ni agrémens, lui conserver la marche égale et simple qui lui convient; l'*accompagnement* doit être plein, sec et sans arpéger, excepté le cas dont j'ai parlé numéro 3, et quelques tenues ou points-d'orgue. On y peut, sans scrupule, retrancher des sons; mais alors il faut bien choisir ceux qu'on fait entendre, en sorte qu'ils se fondent dans l'harmonie et se marient bien avec la voix. Les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'*accompagnement* ni dans la basse qui puisse distraire un moment l'oreille du chant, et leurs *accompagnemens* sont toujours dirigés sur ce principe que le plaisir et l'attention s'évaporent en se partageant

VI. Quoique l'*accompagnement* de l'orgue soit le même que celui du clavecin, le goût en est très différent. Comme les sons de l'orgue sont soutenus, la marche en doit être plus liée et moins sautillante; il faut lever la main entiere le moins qu'il se peut, glisser les doigts d'une touche à l'autre, sans ôter ceux qui, dans la place où ils

sont, peuvent servir à l'accord où l'on passe. Rien n'est si désagréable que d'entendre hacher sur l'orgue cette espece d'*accompagnement* sec, arpégé, qu'on est forcé de pratiquer sur le clavecin. (Voyez le mot DOIGTER.) En général l'orgue, cet instrument si sonore et si majestueux, ne s'associe avec aucun autre, et ne fait qu'un mauvais effet dans l'*accompagnement*, si ce n'est tout au plus pour fortifier les rippienes et les chœurs.

M. Rameau, dans ses *Erreurs sur la musique*, vient d'établir, ou du moins d'avancer un nouveau principe, dont il me censure fort de n'avoir pas parlé dans l'Encyclopédie, savoir que l'*accompagnement représente le corps sonore*. Comme j'examine ce principe dans un autre écrit, je me dispenserai d'en parler dans cet article, qui n'est déja que trop long. Mes disputes avec M. Rameau sont les choses du monde les plus inutiles au progrès de l'art, et par conséquent au but de ce dictionnaire.

ACCOMPAGNEMENT est encore toute partie de basse ou d'autre instrument qui est composée sous un chant pour y faire har-

monie : ainsi un *solo* de violon s'accompagne du violoncelle ou du clavecin, et un *accompagnement* de flûte se marie fort bien avec la voix. L'harmonie de l'*accompagnement* ajoute à l'agrément du chant en rendant les sons plus sûrs, leur effet plus doux, la modulation plus sensible, et portent à l'oreille un témoignage de justesse qui la flatte. Il y a même, par rapport aux voix, une forte raison de les faire toujours accompagner de quelque instrument, soit en partie, soit à l'unisson ; car, quoique plusieurs prétendent qu'en chantant la voix se modifie naturellement selon les lois du tempérament (voyez TEMPÉRAMENT), cependant l'expérience nous dit que les voix les plus justes et les mieux exercées ont bien de la peine à se maintenir long-temps dans la justesse du ton quand rien ne les y soutient : à force de chanter on monte ou l'on descend insensiblement, et il est très rare qu'on se trouve exactement en finissant dans le ton d'où l'on étoit parti. C'est pour empêcher ces variations que l'harmonie d'un instrument est employée ; elle maintient la voix dans le même diapason, ou l'y rap-

pelle aussitôt quand elle s'égare. La basse est, de toutes les parties, la plus propre à l'*accompagnement*, celle qui soutient le mieux la voix et satisfait le plus l'oreille, parcequ'il n'y en a point dont les vibrations soient si fortes, si déterminantes, ni qui laisse moins d'équivoque dans le jugement de l'harmonie fondamentale.

Accompagner, *v. a.* et *n.* C'est en général jouer les parties d'accompagnement dans l'exécution d'un morceau de musique; c'est plus particulièrement, sur un instrument convenable, frapper avec chaque note de la basse les accords qu'elle doit porter, et qui s'appellent l'accompagnement. J'ai suffisamment expliqué dans les précédens articles en quoi consiste cet accompagnement. J'ajouterai seulement que ce mot même avertit celui qui *accompagne* dans un concert, qu'il n'est chargé que d'une partie accessoire; qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres; que sitôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gâte l'exécution et impatiente à la fois les concertans et les auditeurs: plus il croit se faire admirer, plus il se rend ridicule; et sitôt qu'à

force de bruit ou d'ornemens déplacés il détourne à soi l'attention due à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent et d'exécution montre à la fois sa vanité et son mauvais goût. Pour *accompagner* avec intelligence et avec applaudissement, il ne faut songer qu'à soutenir et faire valoir les parties essentielles; et c'est exécuter fort habilement la sienne que d'en faire sentir l'effet sans la laisser remarquer.

Accord, *s. m.* Union de deux ou plusieurs sons rendus à la fois et formant ensemble un tout harmonique.

L'harmonie naturelle produite par la résonnance d'un corps sonore est composée de trois sons différens, sans compter leurs octaves, lesquels forment entre eux l'*accord* le plus agréable et le plus parfait que l'on puisse entendre; d'où on l'appelle par excellence *accord parfait*. Ainsi, pour rendre complete l'harmonie, il faut que chaque *accord* soit au moins composé de trois sons. Aussi les musiciens trouvent-ils dans le *trio* la perfection harmonique, soit parcequ'ils y emploient les *accords* en entier, soit parceque, dans les occasions où ils ne

les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, et de lui persuader le contraire, en lui présentant les sons principaux des *accords* de maniere à lui faire oublier les autres. (Voyez TRIO.) Cependant l'octave du son principal produisant de nouveaux rapports et de nouvelles consonnances par les complémens des intervalles (voyez COMPLÉMENT), on ajoute ordinairement cette octave pour avoir l'ensemble de toutes les consonnances dans un même *accord*. (Voyez CONSONNANCE.) De plus, l'addition de la dissonance (voyez DISSONANCE) produisant un quatrieme son ajouté à l'*accord* parfait, c'est une nécessité, si l'on veut remplir l'*accord*, d'avoir une quatrieme partie pour exprimer cette dissonance. Ainsi la suite des *accords* ne peut être complete et liée qu'au moyen de quatre parties.

On divise les *accords* en parfaits et imparfaits. L'*accord* parfait est celui dont nous venons de parler, lequel est composé du son fondamental au grave, de sa tierce, de sa quinte, et de son octave : il se subdivise en majeur ou mineur, selon l'espece

de sa tierce. (Voyez MAJEUR , MINEUR.) Quelques auteurs donnent aussi le nom de *parfaits* à tous les *accords*, même dissonans, dont le son fondamental est au grave. Les *accords* imparfaits sont ceux où regne la sixte au lieu de la quinte, et en général tous ceux où le son grave n'est pas le fondamental. Ces dénominations, qui ont été données avant que l'on connût la basse-fondamentale, sont fort mal appliquées : celles d'*accords* directs ou renversés sont beaucoup plus convenables dans le même sens. (Voyez RENVERSEMENT.)

Les *accords* se divisent encore en consonnans et dissonans. Les *accords* consonnans sont l'*accord* parfait et ses dérivés : tout autre accord est dissonant. Je vais donner une table des uns et des autres selon le système de M. Rameau.

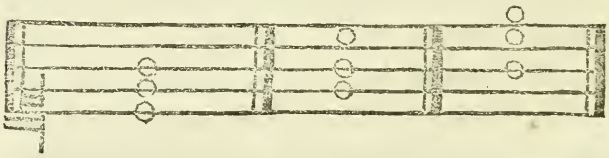
TABLE

De tous les accords reçus dans l'harmonie.

ACCORDS FONDAMENTAUX.

ACCORD PARFAIT ET SES DÉRIVÉS.

Le son fondamental au grave. Sa tierce au grave. Sa quinte au grave.

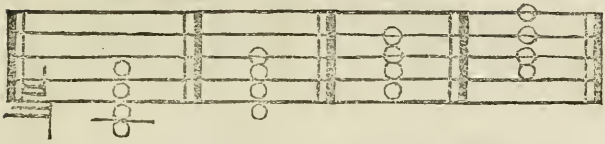


Accord parfait. Accord de sixte. Accord de sixte-quarte.

Cet *accord* constitue le ton, et ne se fait que sur la tonique : sa tierce peut être majeure ou mineure, et c'est celle qui constitue le mode.

ACCORD SENSIBLE OU DOMINANT, ET SES DÉRIVÉS.

Le son fondamental au grave. | Sa tierce au grave. | Sa quinte au grave. | Sa septieme au grave.

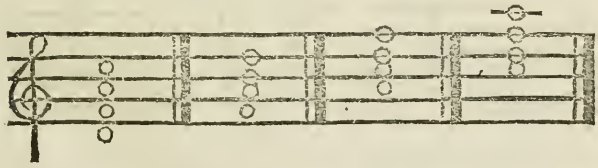


Accord sensible. | De fausse-quinte. | De petite-sixte majeure. | De triton.

Aucun des sons de cet *accord* ne peut s'altérer.

ACCORD DE SEPTIEME, ET SES DÉRIVÉS.

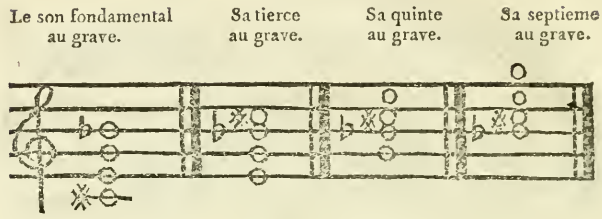
Le son fondamental au grave. | Sa tierce au grave. | Sa quinte au grave. | Sa septieme au grave.



Accord de septieme. | De grande-sixte. | De petite-sixte mineure. | De seconde.

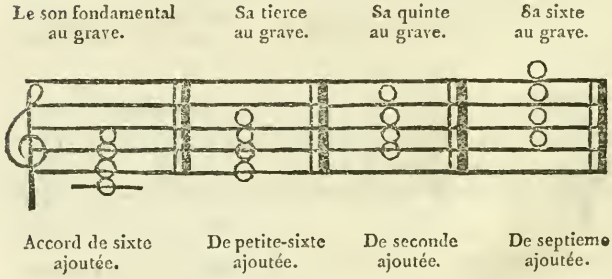
La tierce, la quinte et la septieme peuvent s'altérer dans cet *accord.*

ACCORD DE SEPTIEME DIMINUÉE, ET SES DÉRIVÉS.



Aucun des sons de cet *accord* ne peut s'altérer.

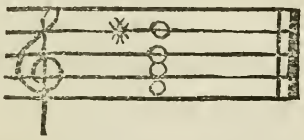
ACCORD DE SIXTE AJOUTÉE, ET SES DÉRIVÉS.



Je joins ici par-tout le mot *ajoutée* pour distinguer cet *accord* et ses renversés des productions semblables de l'*accord* de septieme.

Ce dernier renversement de septieme ajoutée n'est pas admis par M. Rameau, parceque ce renversement forme un *accord* de septieme, et que l'*accord* de septieme est fondamental. Cette raison paroît peu solide. Il ne faudroit donc pas non plus admettre la grande-sixte comme un renversement, puisque, dans les propres principes de M. Rameau, ce même *accord* est souvent fondamental. Mais la pratique des plus grands musiciens, et la sienne même, dément l'exclusion qu'il voudroit établir.

ACCORD DE SIXTE SUPERFLUE.

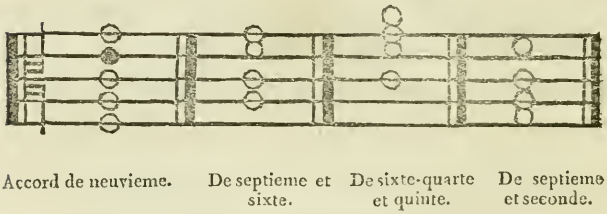


Cet *accord* ne se renverse point, et aucun de ses sons ne peut s'altérer. Ce n'est proprement qu'un *accord* de petite-sixte majeure, diésée par accident, et dans lequel on substitue la quinte à la quarte.

ACCORDS PAR SUPPOSITION.

(Voyez SUPPOSITION.)

ACCORD DE NEUVIEME, ET SES DÉRIVÉS.



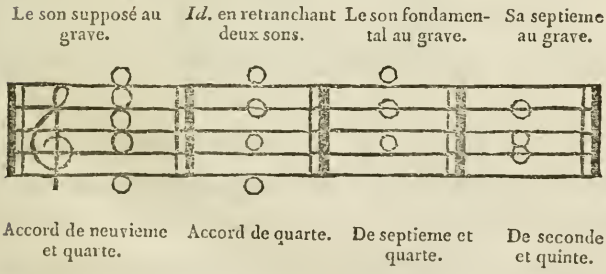
C'est un *accord* de septieme auquel on ajoute un cinquieme son à la tierce au-dessous du fondamental.

On retranche ordinairement la septieme, c'est-à-dire la quinte du son fondamental, qui est ici la note marquée en noir ; dans cet état l'*accord* de neuvieme peut se renverser en retranchant encore de l'accompagnement l'octave de la note qu'on porte à la basse.

ACCORD DE QUINTE SUPERFLUE.

C'est l'*accord* sensible d'un ton mineur au-dessous duquel on fait entendre la médiante ; ainsi c'est un véritable *accord* de neuvieme : mais il ne se renverse point, à cause de la quarte diminuée que donneroit avec la note sensible le son supposé porté à l'aigu, laquelle quarte est un intervalle banni de l'harmonie.

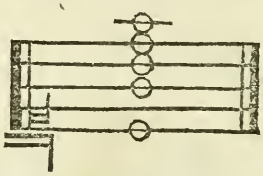
ACCORD D'ONZIEME OU QUARTE.



C'est un *accord* de septieme au-dessous duquel on ajoute un cinquieme son à la quinte du fondamental. On ne frappe guere

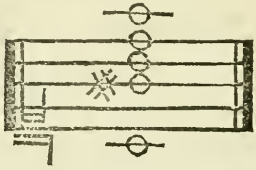
cet *accord* plein à cause de sa dureté ; on en retranche ordinairement la neuvieme et la septieme, et, pour le renverser, ce retranchement est indispensable.

ACCORD DE SEPTIEME SUPERFLUE.



C'est l'*accord* dominant sous lequel la basse fait la tonique.

ACCORD DE SEPTIÈME SUPERFLUE ET SIXTE MINEURE.



C'est l'*accord* de septieme diminuée sur la note sensible, sous lequel la basse fait la tonique.

Ces deux derniers *accords* ne se renversent point, parceque la note sensible et la tonique s'entendroient ensemble dans les parties supérieures, ce qui ne peut se tolérer.

Quoique

Quoique tous les *accords* soient pleins et complets dans cette table, comme il le falloit pour montrer tous leurs élémens, ce n'est pas à dire qu'il faille les employer tels : on ne le peut pas toujours, et on le doit très rarement. Quant aux sons qui doivent être préférés selon la place et l'usage des *accords*, c'est dans ce choix exquis et nécessaire que consiste le plus grand art du compositeur. (Voyez COMPOSITION, MÉLODIE, EFFET, EXPRESSION, etc.)

FIN DE LA TABLE DES ACCORDS.

Nous parlerons, aux mots HARMONIE, BASSE-FONDAMENTALE, COMPOSITION, etc. de la maniere d'employer tous ces *accords* pour en former une harmonie réguliere. J'ajouterai seulement ici les observations suivantes.

I. C'est une grande erreur de penser que le choix des renversemens d'un même *accord* soit indifférent pour l'harmonie ou pour l'expression. Il n'y a pas un de ces renversemens qui n'ait son caractere propre. Tout le monde sent l'opposition qui se trouve entre la douceur de la fausse-quinte

et l'aigreur du triton, et cependant l'un de ces intervalles est renversé de l'autre. Il en est de même de la septieme diminuée et de la seconde superflue, de la seconde ordinaire et de la septieme. Qui ne sait combien la quinte est plus sonore que la quarte? L'*accord* de grande-sixte et celui de petite-sixte mineure sont deux faces du même *accord* fondamental: mais de combien l'une n'est-elle pas plus harmonieuse que l'autre! L'*accord* de petite-sixte majeure au contraire n'est-il pas plus brillant que celui de fausse-quinte? Et, pour ne parler que du plus simple de tous les *accords*, considérez la majesté de l'*accord* parfait, la douceur de l'*accord* de sixte, et la fadeur de celui de sixte-quarte, tous cependant composés des mêmes sons. En général les intervalles superflus, les dieses dans le haut, sont propres par leur dureté à exprimer l'emportement, la colere et les passions aiguës: au contraire les bémols à l'aigu et les intervalles diminués forment une harmonie plaintive qui attendrit le cœur. C'est une multitude d'observations semblables qui, lorsqu'un habile musicien sait s'en pré-

valoir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des intervalles simples n'est guere moins important que celui des *accords* pour la place où l'on doit les employer. C'est, par exemple, dans le bas qu'il faut placer les quintes et les octaves par préférence, dans le haut les tierces et les sixtes. Transposez cet ordre, vous gâterez l'harmonie en laissant les mêmes *accords*.

III. Enfin l'on rend les *accords* plus harmonieux encore, en les rapprochant par de petits intervalles, plus convenables que les grands à la capacité de l'oreille : c'est ce qu'on appelle resserrer l'harmonie, et que si peu de musiciens savent pratiquer. Les bornes du diapason des voix sont une raison de plus pour resserrer les chœurs. On peut assurer qu'un chœur est mal fait lorsque les *accords* divergent, lorsque les parties crient, sortent de leur diapason, et sont si éloignées les unes des autres qu'elles semblent n'avoir plus de rapport entre elles.

On appelle encore *accord* l'état d'un instrument dont les sons fixes sont entre eux

dans toute la justesse qu'ils doivent avoir : on dit en ce sens qu'un instrument est d'*accord*, qu'il n'est pas d'*accord*, qu'il garde ou ne garde pas son *accord*. La même expression s'emploie pour deux voix qui chantent ensemble, pour deux sons qui se font entendre à la fois, soit à l'unisson, soit en contre-parties.

ACCORD DISSONANT, FAUX ACCORD, ACCORD FAUX, sont autant de différentes choses qu'il ne faut pas confondre. *Accord dissonant* est celui qui contient quelque dissonance; *accord faux*, celui dont les sons sont mal accordés et ne gardent pas entre eux la justesse des intervalles; *faux accord*, celui qui choque l'oreille, parcequ'il est mal composé, et que les sons, quoique justes, n'y forment pas un tout harmonique.

ACCORDER des instrumens, c'est tendre ou lâcher les cordes, alonger ou raccourcir les tuyaux, augmenter ou diminuer la masse du corps sonore, jusqu'à ce que toutes les parties de l'instrument soient au ton qu'elles doivent avoir.

Pour *accorder* un instrument, il faut d'abord fixer un son qui serve aux autres de

terme de comparaison : c'est ce qu'on appelle prendre ou donner le ton. (Voyez TON.) Ce son est ordinairement l'*ut* pour l'orgue et le clavecin, le *la* pour le violon et la basse, qui ont ce *la* sur une corde à vide et dans un *medium* propre à être aisément saisi par l'oreille.

A l'égard des flûtes, hautbois, bassons et autres instrumens à vent, ils ont leur ton à-peu-près fixé, qu'on ne peut guere changer qu'en changeant quelque piece de l'instrument : on peut encore les prolonger un peu à l'emboîture des pieces, ce qui baisse le ton de quelque chose; mais il doit nécessairement résulter des tons faux de ces variations, parceque la juste proportion est rompue entre la longueur totale de l'instrument et les distances d'un trou à l'autre.

Quand le ton est déterminé, on y fait rapporter tous les autres sons de l'instrument, lesquels doivent être fixés par l'accord selon les intervalles qui leur conviennent. L'orgue et le clavecin s'*accordent* par quintes jusqu'à ce que la partition soit faite, et par octaves pour le reste du clavier; la basse

et le violon par quintes; la viole et la guitare par quartes et par tierces, etc. En général on choisit toujours des intervalles consonnans et harmonieux, afin que l'oreille en saisisse plus aisément la justesse.

Cette justesse des intervalles ne peut, dans la pratique, s'observer à toute rigueur; et, pour qu'ils puissent tous s'*accorder* entre eux, il faut que chacun en particulier souffre quelque altération. Chaque espece d'instrument a pour cela ses regles particulieres et sa méthode d'*accorder*. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

On observe que les instrumens dont on tire le son par inspiration, comme la flûte et le hautbois, montent insensiblement quand on a joué quelque temps; ce qui vient, selon quelques uns, de l'humidité, qui, sortant de la bouche avec l'air, les renfle et les raccourcit; ou plutôt, suivant la doctrine de M. Euler, c'est que la chaleur et la réfraction que l'air reçoit pendant l'inspiration rendent ses vibrations plus fréquentes, diminuent son poids, et augmentant ainsi le poids relatif de l'atmosphere, rendent le son un peu plus aigu.

Quoi qu'il en soit de la cause, il faut, en *accordant*, avoir égard à l'effet prochain, et forcer un peu le vent quand on donne ou reçoit le ton sur ces instrumens ; car, pour rester d'accord durant le concert, ils doivent être un peu trop bas en commençant.

Accordeur, *s. m.* On appelle *accordeurs* d'orgue ou de clavecin ceux qui vont dans les églises ou dans les maisons accommoder et accorder ces instrumens, et qui, pour l'ordinaire, en sont aussi les facteurs.

Acoustique, *s. f.* Doctrine ou théorie des sons. (Voyez son.) Ce mot est de l'invention de M. Sauveur, et vient du grec ἀκούω, j'entends.

L'*acoustique* est proprement la partie théorique de la musique : c'est elle qui donne ou doit donner les raisons du plaisir que nous font l'harmonie et le chant, qui détermine les rapports des intervalles harmoniques, qui découvre les affections ou propriétés des cordes vibrantes, etc. (Voyez cordes, harmonie.)

Acoustique est aussi quelquefois adjectif;

on dit l'organe *acoustique*, un phénomene *acoustique*, etc.

Acte, *s. m.* Partie d'un opéra séparée d'une autre dans la représentation par un espace appelé entr'acte. (Voyez entr'acte.)

L'unité de temps et de lieu doit être aussi rigoureusement observée dans un *acte* d'opéra que dans une tragédie entiere du genre ordinaire, et même plus à certains égards; car le poëte ne doit point donner à un acte d'opéra une durée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parcequ'on ne peut supposer que ce qui se passe sous nos yeux dure plus long-temps que nous ne le voyons durer en effet : mais il dépend du musicien de précipiter ou ralentir l'action jusqu'à un certain point pour augmenter la vraisemblance ou l'intérêt; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des passions théâtrales, le temps qu'il faut pour les développer, celui où le progrès est au plus haut point, et celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur, l'épuisement du spectateur. Il n'est

pas non plus permis de changer de décoration et de faire sauter le théâtre d'un lieu à un autre au milieu d'un *acte*, même dans le genre merveilleux ; parcequ'un pareil saut choque la raison, la vérité, la vraisemblance, et détruit l'illusion, que la premiere loi du théâtre est de favoriser en tout. Quand donc l'action est interrompue par de tels changemens, le musicien ne peut savoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il doit faire de son orchestre pendant qu'ils durent, à moins d'y représenter le même chaos qui regne alors sur la scene.

Quelquefois le premier *acte* d'un opéra ne tient point à l'action principale et ne lui sert que d'introduction : alors il s'appelle *prologue*. (*Voyez ce mot.*) Comme le prologue ne fait pas partie de la piece, on ne le compte point dans le nombre des *actes* qu'elle contient, et qui est souvent de cinq dans les opéra françois, mais toujours de trois dans les italiens. (Voyez OPÉRA.)

ACTE DE CADENCE est un mouvement dans une des parties, et sur-tout dans la basse, qui oblige toutes les autres parties à concourir à former une cadence, ou à

l'éviter expressément. (Voyez CADENCE, ÉVITER.)

ACTEUR, *s. m.* Chanteur qui fait un rôle dans la représentation d'un opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'*acteur* dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulieres pour réu sir dans son art : ainsi il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le chant; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante et la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un acteur le défaut de quelque qualité qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au théâtre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles entre autres que la voix dans un chanteur. Mais, par ce mot *voix*, j'entends moins la force du timbre, que l'étendue, la justesse et la flexibilité. Je pense qu'un théâtre dont l'objet est d'émouvoir le cœur par les chants doit être interdit à ces voix dures et bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles, et que, quelque peu de voix que puisse avoir un *acteur*, s'il l'a

juste, touchante, facile, et suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il faut; il saura toujours bien se faire entendre, s'il sait se faire écouter.

Avec une voix convenable, l'*acteur* doit l'avoir cultivée par l'art; et quand sa voix n'en auroit pas besoin, il en auroit besoin lui-même pour saisir et rendre avec intelligence la partie musicale de ses rôles. Rien n'est plus insupportable et plus dégoûtant que de voir un héros, dans les transports des passions les plus vives, contraint et gêné dans son rôle, peiner, et s'assujettir en écolier qui répete mal sa leçon, montrer, au lieu des combats de l'amour et de la vertu, ceux d'un mauvais chanteur avec la mesure et l'orchestre, et plus incertain sur le ton que sur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grace sans facilité, et l'*acteur* dont le rôle lui coûte ne le rendra jamais bien.

Il ne suffit pas à l'*acteur* d'opéra d'être un excellent chanteur, s'il n'est encore un excellent pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la symphonie.

L'orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son ame ; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la musique, sans pourtant qu'il paroisse y songer ; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence : et, quoiqu'occupé d'un rôle difficile, s'il laisse un instant oublier le personnage pour s'occuper du chanteur, ce n'est qu'un musicien sur la scene ; il n'est plus *acteur*. Tel excella dans les autres parties, qui s'est fait siffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*acteur* à qui l'on ne puisse à cet égard donner le célebre *Chassé* pour modele. Cet excellent pantomime, en mettant toujours son art au-dessus de lui et s'efforçant toujours d'y exceller, s'est ainsi mis lui-même fort au-dessus de ses confreres : acteur unique et homme estimable, il laissera l'admiration et le regret de ses talens aux amateurs de son théâtre, et un souvenir honorable de sa personne à tous les honnêtes gens.

Adagio, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un air désigne le second, du lent au vite, des cinq principaux degrés de mouvement dis-

tingués dans la musique italienne. (Voyez MOUVEMENT.) *Adagio* est un adverbe italien qui signifie *à l'aise*, *posément*, et c'est aussi de cette maniere qu'il faut battre la mesure des airs auxquels il s'applique.

Le mot *adagio* se prend quelquefois substantivement, et s'applique par métaphore aux morceaux de musique dont il détermine le mouvement. Il en est de même des autres mots semblables ; ainsi l'on dira un *adagio* de Tartini, un *andante* de S.-Martino, un *allegro* de Locatelli, etc.

AFFETTUOSO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot écrit à la tête d'un air indique un mouvement moyen entre l'*andante* et l'*adagio*, et, dans le caractere du chant, une expression affectueuse et douce.

AGOGÉ. Conduite. Une des subdivisions de l'ancienne mélopée, laquelle donne les regles de la marche du chant par degrés alternativement conjoints ou disjoints, soit en montant, soit en descendant. (Voyez MÉLOPÉE.)

Martianus Cappella donne, après Aristide Quintilien, au mot *agogé* un autre sens, que j'expose au mot TIRADE.

AGRÉMENS DU CHANT. On appelle ainsi dans la musique françoise certains tours de gosier et autres ornemens affectés aux notes qui sont dans telle ou telle position, selon les regles prescrites par le goût du chant. (Voyez GOÛT DU CHANT.)

Les principaux de ces *agrémens* sont l'ACCENT, le COULÉ, le FLATTÉ, le MARTELLEMENT, la CADENCE PLEINE, la CADENCE BRISÉE, et le PORT DE VOIX. (Voyez ces articles chacun en son lieu, et la *planche* B, *figure* 13.)

AIGU, *adj.* Se dit d'un son perçant ou élevé par rapport à quelque autre son. (Voyez SON.)

En ce sens le mot *aigu* est opposé au mot *grave*. Plus les vibrations du corps sonore sont fréquentes, plus le son est *aigu*.

Les sons considérés sous les rapports d'*aigus* et de *graves* sont le sujet de l'harmonie. (Voyez HARMONIE, ACCORD.)

AJOUTÉE, ou *Acquise*, ou *Surnuméraire*, *adj. pris substantivement*. C'étoit dans la musique grecque la corde ou le son qu'ils appeloient PROSLAMBANOMENOS. (*Voyez ce mot.*)

Sixte ajoutée est une sixte qu'on ajoute à l'accord parfait, et de laquelle cet accord ainsi augmenté prend le nom. (Voyez ACCORD et SIXTE.)

AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une chanson ou d'une petite piece de poésie propre à être chantée; et par extension l'on appelle *air* la chanson même.

Dans les opéra l'on donne le nom d'*airs* à tous les chants mesurés, pour les distinguer du récitatif; et généralement on appelle *air* tout morceau complet de musique vocale ou instrumentale formant un chant, soit que ce morceau fasse lui seul une piece entiere, soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie et l'exécuter séparément.

Si le sujet ou le chant est partagé en deux parties, l'*air* s'appelle *duo;* si en trois, *trio*, etc.

Saumaise croit que ce mot vient du latin *aera;* et Burette est de son sentiment, quoique Ménage le combatte dans ses Etymologies de la langue françoise.

Les Romains avoient leurs signes pour le rhythme ainsi que les Grecs avoient les

leurs ; et ces signes tirés aussi de leurs caracteres se nommoient non seulement *numerus*, mais encore *æra*, c'est-à-dire nombre, ou la marque du nombre, *numeri nota*, dit Nonnius Marcellus. C'est en ce sens que le mot *aera* se trouve employé dans ce vers de Lucile :

Hæc est ratio? Perversa æra! Summa subducta improbè!

Et Sextus Rufus s'en est servi de même.

Or quoique ce mot ne se prît originairement que pour le nombre ou la mesure du chant, dans la suite on en fit le même usage qu'on avoit fait du mot *numerus*, et l'on se servit du mot *æra* pour désigner le chant même ; d'où est venu, selon les deux auteurs cités, le mot françois *air*, et l'italien *aria* pris dans le même sens.

Les Grecs avoient plusieurs sortes d'*airs*, qu'ils appeloient nomes ou chansons. (Voy. CHANSON.) Les nomes avoient chacun leur caractere et leur usage, et plusieurs étoient propres à quelque instrument particulier, à-peu-près comme ce que nous appelons aujourd'hui *pieces* ou *sonates*.

La musique moderne a diverses especes d'*airs*

d'*airs* qui conviennent chacune à quelque espece de danse dont ces airs portent le nom ; (voyez MENUET, GAVOTTE, MUSETTE, PASSE-PIED, etc.)

Les *airs* de nos opéra sont, pour ainsi dire, la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la musique imitative; la mélodie est le dessin, l'harmonie est le coloris ; tous les objets pittoresques de la belle nature, tous les sentimens réfléchis du cœur humain sont les modeles que l'artiste imite; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille et l'émotion du cœur, sont la fin de ces imitations. (Voyez IMITATION.) Un *air* savant et agréable, un *air* trouvé par le génie et composé par le goût, est le chef-d'œuvre de la musique; c'est là que se développe une belle voix, que brille une belle symphonie; c'est là que la passion vient insensiblement émouvoir l'ame par le sens. Après un bel *air* on est satisfait, l'oreille ne desire plus rien ; il reste dans l'imagination, on l'emporte avec soi, on le répete à volonté ; sans pouvoir en rendre une seule note, on l'exécute dans son cerveau tel qu'on l'entendit au spectacle; on voit la scene, l'ac-

teur, le théâtre ; on entend l'accompagnement, l'applaudissement : le véritable amateur ne perd jamais les beaux *airs* qu'il entendit en sa vie ; il fait recommencer l'opéra quand il veut.

Les paroles des *airs* ne vont point toujours de suite, ne se débitent point comme celles du récitatif ; quoiqu'assez courtes pour l'ordinaire, elles se coupent, se répetent, se transposent au gré du compositeur : elles ne font pas une narration qui passe ; elles peignent, ou un tableau qu'il faut voir sous divers points de vue, ou un sentiment dans lequel le cœur se complaît, duquel il ne peut, pour ainsi dire, se détacher ; et les différentes phrases de l'*air* ne sont qu'autant de manieres d'envisager la même image. Voilà pourquoi le sujet doit être un. C'est par ces répétitions bien entendues, c'est par ces coups redoublés qu'une expression, qui d'abord n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous transporte hors de vous ; et c'est encore par le même principe que les roulades, qui dans les *airs* pathétiques paroissent si déplacées, ne le sont pourtant pas toujours : le cœur pressé d'un sen-

timent très vif, l'exprime souvent par des sons inarticulés plus vivement que par des paroles. (Voyez NEUME.)

La forme des *airs* est de deux especes. Les petits *airs* sont ordinairement composés de deux reprises qu'on chante chacune deux fois; mais les grands *airs* d'opéra sont le plus souvent en rondeau. (Voyez RONDEAU).

AL SEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *air* en rondeau marquent qu'il faut reprendre la premiere partie, non tout-à-fait au commencement, mais à l'endroit où est marqué le renvoi.

ALLA BREVE. Terme italien qui marque une sorte de mesure à deux temps fort vîte, et qui se note pourtant avec une ronde ou sémi-breve par temps. Elle n'est plus guere d'usage qu'en Italie, et seulement dans la musique d'église. Elle répond assez à ce qu'on appeloit en France du *gros-fa*.

ALLA ZOPPA. Terme italien qui annonce un mouvement contraint, et syncopant entre deux temps sans syncoper entre deux mesures; ce qui donne aux notes une marche inégale et comme boiteuse. C'est un

avertissement que cette même marche continue ainsi jusqu'à la fin de l'air.

ALLEGRO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot italien écrit à la tête d'un air indique, du vîte au lent, le second des cinq principaux degrés de mouvement distingués dans la musique italienne. *Allegro* signifie *gai;* et c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tous après le *presto.* Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne soit propre qu'à des sujets gais; il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement et de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaieté. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif *Allegretto* indique une gaieté plus modérée, un peu moins de vivacité dans la mesure.

ALLEMANDE, *s. f.* Sorte d'air ou de piece de musique dont la musique est à quatre temps et se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractere d'air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout. L'*allemande* en sonate est par-tout vieillie, et à peine les musiciens s'en servent-ils aujourd'hui : ceux qui s'en servent

encore lui donnent un mouvement plus gai.

Allemande est aussi l'air d'une danse fort commune en Suisse et en Allemagne. Cet air, ainsi que la danse, a beaucoup de gaieté ; il se bat à deux temps.

Altus ; voyez haute-contre.

Amateur, celui qui, sans être musicien de profession, fait sa partie dans un concert pour son plaisir et par amour pour la musique.

On appelle encore *amateurs* ceux qui, sans savoir la musique, ou du moins sans l'exercer, s'y connoissent, ou prétendent s'y connoître, et fréquentent les concerts.

Ce mot est traduit de l'italien *dilettante.*

Ambitus, *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque ton ou mode du grave à l'aigu : car, quoique l'étendue d'un mode fût en quelque maniere fixée à deux octaves, il y avoit des modes irréguliers dont l'*ambitus* excédoit cette étendue, et d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas.

Dans le plain-chant ce mot est encore usité ; mais l'*ambitus* des modes parfaits n'y

est que d'une octave : ceux qui la passent s'appellent *modes superflus ;* ceux qui n'y arrivent pas, *modes diminués.* (Voy. MODES, TONS DE L'ÉGLISE.)

AMOROSO ; voyez TENDREMENT.

ANACAMPTOS. Terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes rétrogrades, ou procédant de l'aigu au grave ; c'est le contraire de l'*euthia.* Une des parties de l'ancienne mélopée portoit aussi le nom d'*anacamptosa.* (Voyez MÉLOPÉE.)

ANDANTE, *adj. pris substantivement.* Ce mot écrit à la tête d'un air désigne, du lent au vîte, le troisieme des cinq principaux degrés de mouvement distingués dans la musique italienne. *Andante* est le participe du verbe italien *andare*, aller. Il caractérise un mouvement marqué sans être gai, et qui répond à-peu-près à celui qu'on désigne en françois par le mot *gracieusement.* (Voy. MOUVEMENT.)

Le diminutif ANDANTINO indique un peu moins de gaieté dans la mesure ; ce qu'il faut bien remarquer, le diminutif *larghetto* signifiant tout le contraire. (Voyez LARGO.)

ANONNER, *v. n.* C'est déchiffrer avec peine et en hésitant la musique qu'on a sous les yeux.

ANTIENNE, *s. f.* En latin *antiphona*, sorte de chant usité dans l'église catholique.

Les *antiennes* ont été ainsi nommées parceque dans leur origine on les chantoit à deux chœurs qui se répondoient alternativement, et l'on comprenoit sous ce titre les pseaumes et les hymnes que l'on chantoit dans l'église. Ignace, disciple des apôtres, a été, selon Socrate, l'auteur de cette maniere de chanter parmi les Grecs, et Ambroise l'a introduite dans l'église latine. Théodoret en attribue l'invention à Diodore et à Flavien.

Aujourd'hui la signification de ce terme est restreinte à certains passages courts tirés de l'écriture, qui conviennent à la fête qu'on célebre, et qui, précédant les pseaumes et cantiques, en reglent l'intonation.

L'on a aussi conservé le nom d'*antiennes* à quelques hymnes qu'on chante en l'honneur de la Vierge, telles que *Regina cœli*, *Salve regina*, etc.

ANTIPHONIE, *s. f.* Nom que donnoient les

Grecs à cette espece de symphonie qui s'exécutoit par diverses voix ou par divers instrumens à l'octave ou à la double octave, par opposition à celle qui s'exécutoit au simple unisson, et qu'ils appeloient *homophonie*. (Voy. SYMPHONIE, HOMOPHONIE.)

Ce mot vient d'Ἀντὶ, *contre*, et de φωνὴ, *voix*, comme qui diroit *opposition de voix*.

ANTIPHONIER ou ANTIPHONAIRE, *s. m.* Livre qui contient en notes les antiennes et autres chants dont on use dans l'église catholique.

APOTHETUS. Sorte de nom propre aux flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

APOTOME, *s. m.* Ce qui reste d'un ton majeur après qu'on en a retranché un *limma*, qui est un intervalle moindre d'un comma que le sémi-ton majeur. Par conséquent l'*apotome* est d'un comma plus grand que le sémi-ton moyen. (Voyez COMMA, SÉMI-TON.)

Les Grecs, qui n'ignoroient pas que le ton majeur ne peut, par des divisions rationelles, se partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de plusieurs manieres. (Voyez INTERVALLE.)

De l'une de ces divisions, inventée par Pythagore, ou plutôt par Philolaüs son disciple, résultoit le diese ou limma d'un côté, et de l'autre l'*apotome*, dont la raison est de 2048 à 2187.

La génération de cet *apotome* se trouve à la septieme quinte *ut* diese en commençant par *ut* naturel: car la quantité dont cet *ut* diese surpasse l'*ut* naturel le plus rapproché est précisément le rapport que je viens de marquer.

Les anciens donnoient encore le même nom à d'autres intervalles; ils appeloient *apotome majeur* un petit intervalle que M. Rameau appelle quart de ton enharmonique, lequel est formé de deux sons en raison de 125 à 128.

Et ils appeloient *apotome mineur* l'intervalle de deux sons en raison de 2025 à 2048: intervalle encore moins sensible à l'oreille que le précédent.

Jean de Muris et ses contemporains donnent par-tout le nom d'*apotome* au sémi-ton mineur, et celui de *diese* au sémi-ton majeur.

Appréciable, *adj.* Les sons *appréciables*

sont ceux dont on peut trouver ou sentir l'unisson et calculer les intervalles. M. Euler donne un espace de huit octaves, depuis le son le plus aigu jusqu'au son le plus grave, *appréciables* à notre oreille : mais ces sons extrêmes n'étant guere agréables, on ne passe pas communément dans la pratique les bornes de cinq octaves, telles que les donne le clavier à ravalement. Il y a aussi un degré de force au-delà duquel le son ne peut plus s'*apprécier*. On ne sauroit *apprécier* le son d'une grosse cloche dans le clocher même, il faut en diminuer la force en s'éloignant pour le distinguer. De même les sons d'une voix qui crie cessent d'être *appréciables ;* c'est pourquoi ceux qui chantent fort sont sujets à chanter faux. A l'égard du bruit, il ne s'*apprécie* jamais ; et c'est ce qui fait sa différence d'avec le son. (Voyez BRUIT et SON.)

APYCNI, *adj. plur.* Les anciens appeloient ainsi dans les genres épais trois des huit sons stables de leur système ou diagramme, lesquels ne touchoient d'aucun côté les intervalles serrés ; savoir la proslambanomene, la nété-synnéménon, et la nété-hyperboléon.

Ils appeloient aussi *apycnos* ou *non épais* le genre diatonique, parceque dans les tétracordes de ce genre la somme des deux premiers intervalles étoit plus grande que le troisieme. (Voyez ÉPAIS, GENRE, SON, TÉTRACORDE.)

ARBITRIO; voyez CADENZA.

ARCO, *archet*, *s. m.* Ces mots italiens *con l'arco* marquent qu'après avoir pincé les cordes, il faut reprendre l'*archet* à l'endroit où ils sont écrits.

ARIETTE, *s. f.* Ce diminutif, venu de l'italien, signifie proprement *petit air:* mais le sens de ce mot est changé en France, et l'on y donne le nom d'*ariettes* à de grands morceaux de musique d'un mouvement pour l'ordinaire assez gai et marqué, qui se chantent avec des accompagnemens de symphonie, et qui sont communément en rondeau. (Voyez AIR, RONDEAU.)

ARIOSO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot italien, à la tête d'un air, indique une maniere de chant soutenue, développée et affectée aux grands airs.

ARISTOXÉNIENS. Secte qui eut pour chef Aristoxene de Tarente, disciple d'Aristote,

et qui étoit opposée aux pythagoriciens sur la mesure des intervalles et sur la maniere de déterminer les rapports des sons ; de sorte que les *aristoxéniens* s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, et les pythagoriciens à la précision du calcul. (Voy. PYTHAGORICIENS.)

ARMER LA CLEF ; c'est y mettre le nombre de dieses ou de bémols convenables au ton et au mode dans lequel on veut écrire de la musique. (Voyez BÉMOL, CLEF, DIESE.)

ARPÉGER, *v. n.* C'est faire une suite d'arpeges. (*Voyez l'article suivant.*)

ARPEGGIO, ARPEGE, OU ARPEGEMENT, *s. m.* Maniere de faire entendre successivement et rapidement les divers sons d'un accord, au lieu de les frapper tous à la fois.

Il y a des instrumens sur lesquels on ne peut former un accord plein qu'en arpégeant ; tels sont le violon, le violoncelle, la viole, et tous ceux dont on joue avec l'archet ; car la convexité du chevalet empêche que l'archet ne puisse appuyer à la fois sur toutes les cordes. Pour former donc des accords sur ces instrumens, on est con-

traint d'arpéger; et comme on ne peut tirer qu'autant de sons qu'il y a de cordes, l'*arpege* du violoncelle ou du violon ne sauroit être composé de plus de quatre sons. Il faut pour arpéger que les doigts soient arrangés chacun sur sa corde, et que l'*arpege* se tire d'un seul et grand coup d'archet, qui commence fortement sur la plus grosse corde, et vienne finir en tournant et adoucissant sur la chanterelle. Si les doigts ne s'arrangeoient sur les cordes que successivement, ou qu'on donnât plusieurs coups d'archet, ce ne seroit plus arpéger, ce seroit passer très vîte plusieurs notes de suite.

Ce qu'on fait sur le violon par nécessité, on le pratique par goût sur le clavecin. Comme on ne peut tirer de cet instrument que des sons qui ne tiennent pas, on est obligé de les refrapper sur des notes de longue durée. Pour faire durer un accord plus long-temps, on le frappe en arpégeant, commençant par les sons bas, et observant que les doigts qui ont frappé les premiers ne quittent point leurs touches que tout l'*arpege* ne soit achevé, afin que l'on puisse

entendre à la fois tous les sons de l'accord. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Arpeggio est un mot italien qu'on a francisé dans celui d'*arpege :* il vient du mot *arpa,* à cause que c'est du jeu de la harpe qu'on a tiré l'idée de l'*arpegement.*

ARSIS et THESIS. Termes de musique et de prosodie. Ces deux mots sont grecs : *arsis* vient du verbe ἄιρω, *tollo,* j'éleve, et marque l'élévation de la voix ou de la main : l'abaissement qui suit cette élévation est ce qu'on appelle θέσις, *depositio*, *remissio.*

Par rapport donc à la mesure, *per arsin* signifie en *levant,* ou *durant le premier temps ; per thesin*, *en baissant*, ou *durant le dernier temps.* Sur quoi l'on doit observer que notre maniere de marquer la mesure est contraire à celle des anciens ; car nous frappons le premier temps et levons le dernier. Pour ôter toute équivoque, on peut dire qu'*arsis* indique le *temps fort,* et *thesis le temps foible.* (Voyez MESURE, TEMPS, BATTRE LA MESURE.)

Par rapport à la voix, on dit qu'un chant, un contre-point, une fugue, sont *per thesin,* quand les notes montent du grave à l'aigu ;

per arsin, quand elles descendent de l'aigu au grave. Fugue *per arsin* et *thesin* est celle qu'on appelle aujourd'hui fugue renversée ou contre-fugue, dans laquelle la réponse se fait en sens contraire; c'est-à-dire en descendant si la guide a monté, et en montant si la guide a descendu. (Voyez FUGUE.)

ASSAI, *adverbe augmentatif* qu'on trouve assez souvent joint au mot qui indique le mouvement d'un air; ainsi *presto assai*, *largo assai*, signifient *fort vîte*, *fort lent*. L'abbé Brossard a fait sur ce mot une de ses bévues ordinaires, en substituant à son vrai et unique sens celui d'*une sage médiocrité de lenteur* ou *de vîtesse*. Il a cru qu'*assai* signifioit *assez*. Sur quoi l'on doit admirer la singuliere idée qu'a eue cet auteur de préférer, pour son vocabulaire, à sa langue maternelle une langue étrangere qu'il n'entendoit pas.

AUBADE, *s. f.* Concert de nuit en plein air sous les fenêtres de quelqu'un. (Voyez SÉRÉNADE.)

AUTHENTIQUE OU AUTHENTE, *adj.* Quand l'octave se trouve divisée harmoniquement,

comme dans cette proportion 6, 4, 3, c'est-à-dire quand la quinte est au grave et la quarte à l'aigu, le mode ou le ton s'appelle *authentique* ou *authente ;* à la différence du ton *plagal*, où l'octave est divisée arithmétiquement, comme dans cette proportion 4, 3, 2, ce qui met la quarte au grave et la quinte à l'aigu.

A cette explication, adoptée par tous les auteurs, mais qui ne dit rien, j'ajouterai la suivante ; le lecteur pourra choisir.

Quand la finale d'un chant en est aussi la tonique, et que le chant ne descend pas jusqu'à la dominante au-dessous, le ton s'appelle *authentique :* mais si le chant descend ou finit à la dominante, le ton est *plagal*. Je prends ici ces mots de *tonique* et de *dominante* dans l'acception musicale.

Ces différences d'*authente* et de *plagal* ne s'observent plus que dans le plain-chant ; et, soit qu'on place la finale au bas du diapason, ce qui rend le ton *authentique*, soit qu'on la place au milieu, ce qui le rend *plagal ;* pourvu qu'au surplus la modulation soit réguliere, la musique moderne admet tous les chants comme *authentiques* également,

ment, en quelque lieu du diapason que puisse tomber la finale. (Voyez MODE.)

Il y a dans les huit tons de l'église romaine quatre tons *authentiques;* savoir le premier, le troisieme, le cinquieme, et le septieme. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

On appeloit autrefois *fugue authentique* celle dont le sujet procédoit en montant: mais cette dénomination n'est plus d'usage.

B.

B *fa si*, ou B *fa b mi*, ou simplement B. Nom du septieme son de la gamme de l'Arétin, pour lequel les Italiens et les autres peuples de l'Europe répetent le B, disant B *mi* quand il est naturel, B *fa* quand il est bémol; mais les François l'appellent *si*. (Voyez SI.)

B *mol.* (Voyez BÉMOL.)

B *quarre.* (Voyez BÉQUARRE.)

BALLET, *s. m.* Action théâtrale qui se représente par la danse guidée par la musique. Ce mot vient du vieux françois *baller*, danser, chanter, se réjouir.

La musique d'un *ballet* doit avoir encore plus de cadence et d'accent que la musique vocale, parcequ'elle est chargée de signifier plus de choses, que c'est à elle seule d'inspirer au danseur la chaleur et l'expression que le chanteur peut tirer des paroles, et qu'il faut de plus qu'elle supplée, dans le langage de l'ame et des passions, tout ce que la danse ne peut dire aux yeux du spectateur.

Ballet est encore le nom qu'on donne en France à une bizarre sorte d'opéra, où la danse n'est guere mieux placée que dans les autres et n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *ballets* les actes forment autant de sujets différens, liés seulement entre eux par quelques rapports généraux étrangers à l'action, et que le spectateur n'appercevroit jamais si l'auteur n'avoit soin de l'en avertir dans le prologue.

Ces *ballets* contiennent d'autres *ballets* qu'on appelle autrement *divertissemens* ou *fêtes* : ce sont des suites de danses, qui se succedent sans sujet ni liaison entre elles ni avec l'action principale, et où les meilleurs danseurs ne savent vous dire autre

chose sinon qu'ils dansent bien. Cette ordonnance peu théâtrale suffit pour un bal où chaque acteur a rempli son objet lorsqu'il s'est amusé lui-même, et où l'intérêt que le spectateur prend aux personnes le dispense d'en donner à la chose; mais ce défaut de sujet et de liaison ne doit jamais être souffert sur la scene, pas même dans la représentation d'un bal, où le tout doit être lié par quelque action secrete qui soutienne l'attention et donne de l'intérêt au spectateur. Cette adresse d'auteur n'est pas sans exemple, même à l'opéra françois, et l'on en peut voir un très agréable dans les *Fêtes vénitiennes*, acte du bal.

En général toute danse qui ne peint rien qu'elle-même, et tout *ballet* qui n'est qu'un bal, doivent être bannis du théâtre lyrique. En effet l'action de la scene est toujours la représentation d'une autre action, et ce qu'on y voit n'est que l'image de ce qu'on y suppose; de sorte que ce ne doit jamais être un tel ou un tel danseur qui se présente à vous, mais le personnage dont il est revêtu. Ainsi, quoique la danse de société puisse ne rien représenter qu'elle-même,

la danse théâtrale doit nécessairement être l'imitation de quelque autre chose ; de même que l'acteur chantant représente un homme qui parle, et la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire sorte de *ballets* est celle qui roule sur des sujets allégoriques et où par conséquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces sortes de drames consiste à présenter sous des images sensibles des rapports purement intellectuels, et à faire penser au spectateur tout autre chose que ce qu'il voit; comme si, loin de l'attacher à la scene, c'étoit un mérite de l'en éloigner! Ce genre exige d'ailleurs tant de subtilité dans le dialogue, que le musicien se trouve dans un pays perdu, parmi les pointes, les allusions et les épigrammes, tandis que spectateur ne s'oublie pas un moment. Comme qu'on fasse, il n'y aura jamais que le sentiment qui puisse amener celui-ci sur la scene et l'identifier pour ainsi dire avec les acteurs : tout ce qui n'est qu'intellectuel l'arrache à la piece et le rend à lui-même. Aussi voit-on que les peuples qui veulent et mettent le plus d'esprit au théâtre sont

ceux qui se soucient le moins de l'illusion. Que fera donc le musicien sur des drames qui ne donnent aucune prise à son art? Si la musique ne peint que des sentimens ou des images, comment rendra-t-elle des idées purement métaphysiques, telles que les allégories, où l'esprit est sans cesse occupé du rapport des objets qu'on lui présente avec ceux qu'on veut lui rappeler?

Quand les compositeurs voudront réfléchir sur les vrais principes de leur art, ils mettront avec plus de discernement, dans le choix des drames dont ils se chargent, plus de vérité dans l'expression de leurs sujets; et quand les paroles des opéra diront quelque chose, la musique apprendra bientôt à parler.

Barbare, *adj.* Mode barbare. (Voyez lydien.)

Barcarolles, *s. f.* Sorte de chansons en langue vénitienne que chantent les gondoliers à Venise. Quoique les airs des *barcarolles* soient faits pour le peuple, et souvent composés par les gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie et un accent si agréable, qu'il n'y a pas de musicien dans toute

l'Italie qui ne se pique d'en savoir et d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les gondoliers à tous les théâtres les met à portée de se former sans frais l'oreille et le goût; de sorte qu'ils composent et chantent leurs airs en gens qui, sans ignorer les finesses de la musique, ne veulent point altérer le genre simple et naturel de leurs *barcarolles*. Les paroles de ces chansons sont communément plus que naturelles, comme les conversations de ceux qui les chantent : mais ceux à qui les peintures fideles des mœurs du peuple peuvent plaire, et qui aiment d'ailleurs le dialecte vénitien, s'en passionnent facilement, séduits par la beauté des airs ; de sorte que plusieurs curieux en ont de très amples recueils.

N'oublions pas de remarquer, à la gloire du Tasse, que la plupart des gondoliers savent par cœur une grande partie de son poëme de *la Jérusalem délivrée*, que plusieurs le savent tout entier, qu'ils passent les nuits d'été sur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre, que c'est assurément une belle *barcarolle* que le poëme du Tasse, qu'Homere seul eut avant lui

l'honneur d'être ainsi chanté, et que nul autre poëme épique n'en a eu depuis un pareil.

Bardes. Sorte d'hommes très singuliers, et très respectés jadis dans les Gaules, lesquels étoient à la fois prêtres, prophetes, poëtes et musiciens.

Bochard fait dériver ce nom de *parat*, chanter ; et Cambden convient avec Festus que *barde* signifie un chanteur, en celtique *bard*.

Baripycni, *adj*. Les anciens appeloient ainsi cinq des huit sons ou cordes stables de leur système ou diagramme ; savoir l'hypaté-hypaton, l'hypaté méson, la mese, la paramese, et la nété-diézeugménon. (Voyez pycni, son, tétracorde.)

Baroque. Une musique *baroque* est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile et le mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *baroco* des logiciens.

Barré, C *barré*, sorte de mesure. (Voyez C.)

Barres. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque mesure sur les cinq lignes de la portée, pour séparer la mesure qui finit de celle qui recommence. Ainsi les notes contenues entre deux *barres* forment toujours une mesure complete, égale en valeur et en durée à chacune des autres mesures comprises entre deux autres *barres*, tant que le mouvement ne change pas. Mais comme il y a plusieurs sortes de mesures qui different considérablement en durée, les mêmes différences se trouvent dans les valeurs contenues entre deux *barres* de chacune de ces especes de mesures: ainsi, dans le grand triple, qui se marque par ce signe $\frac{2}{3}$ et qui se bat lentement, la somme des notes comprises entre deux *barres* doit faire une ronde et demie ; et dans le petit triple $\frac{3}{8}$, qui se bat vîte, les deux *barres* n'enferment que trois croches ou leur valeur: de sorte que huit fois la valeur contenue entre deux *barres* de cette derniere mesure ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *barres* de l'autre.

Le principal usage des *barres* est de distinguer les mesures et d'en indiquer le *frappé*,

lequel se fait toujours sur la note qui suit immédiatement la *barre*. Elles servent aussi dans les partitions à montrer les mesures correspondantes dans chaque portée. (Voyez PARTITION.)

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'est avisé de tirer des *barres* de mesure en mesure : auparavant la musique étoit simple ; on n'y voyoit guere que des rondes, des blanches et des noires, peu de croches, presque jamais de doubles croches. Avec des divisions moins inégales la mesure en étoit plus aisée à suivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs musiciens embarrassés à bien exécuter l'ancienne musique d'Orlande et de Claudin : ils se perdoient dans la mesure, faute des *barres* auxquelles ils étoient accoutumés, et ne suivoient qu'avec peine des parties chantées autrefois couramment par les musiciens de Henri III et de Charles IX.

BARYTON. Sorte de voix entre la taille et la basse. (Voyez CONCORDANT.)

BAS, en musique, signifie la même chose que *grave*, et ce terme est opposé à *haut* ou *aigu*. On dit ainsi que le ton est trop *bas*,

qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les sons dans le *bas*. *Bas* signifie aussi quelquefois doucement, à demi-voix; et en ce sens il est opposé à *fort*. On dit *parler bas*, chanter ou psalmodier à *basse* voix: il chantoit ou parloit si *bas* qu'on avoit peine à l'entendre.

Coulez si lentement et murmurez si *bas*;
Qu'Issé ne vous entende pas.

LA MOTTE.

Bas se dit encore, dans la subdivision des dessus chantans, de celui des deux qui est au-dessous de l'autre; ou, pour mieux dire, *bas*-dessus est un dessus dont le diapason est au-dessous du *medium* ordinaire. (Voyez DESSUS.)

BASSE. Celle de quatre parties de la musique qui est au-dessous des autres, la plus basse de toutes, d'où lui vient le nom de *basse*. (Voyez PARTITION.)

La *basse* est la plus importante des parties, c'est sur elle que s'établit le corps de l'harmonie; aussi est-ce une maxime chez les musiciens que, quand la *basse* est bonne, rarement l'harmonie est mauvaise.

Il y a plusieurs sortes de *basses*. *Basse-fondamentale*, dont nous ferons un article ci-après.

Basse-continue, ainsi appelée parce-qu'elle dure pendant toute la piece : son principal usage, outre celui de régler l'harmonie, est de soutenir la voix et de conserver le ton. On prétend que c'est un *Ludovico Viana*, dont il en reste un traité, qui, vers le commencement du dernier siecle, la mit le premier en usage.

Basse-figurée, qui, au lieu d'une seule note, en partage la valeur en plusieurs autres notes sous un même accord. (Voyez HARMONIE-FIGURÉE.)

Basse-contrainte, dont le sujet ou le chant, borné à un petit nombre de mesures, comme quatre ou huit, recommence sans cesse, tandis que les parties supérieures poursuivent leur chant et leur harmonie et les varient de différentes manieres. Cette *basse* appartient originairement aux couplets de la chaconne ; mais on ne s'y asservit plus aujourd'hui. La *basse-contrainte* descendant diatoniquement ou chromatiquement et avec lenteur de la tonique ou de la do-

minante dans les tons mineurs, est admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens et périodiques affectent insensiblement l'ame et la disposent à la langueur et à la tristesse. On en voit des exemples dans plusieurs scenes des opéra françois. Mais si ces *basses* font un bon effet à l'oreille, il en est rarement de même des chants qu'on leur adapte, et qui ne sont pour l'ordinaire qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures et mal amenées qu'on y évite avec peine, ces chants, retournés de mille manieres, et cependant monotones, produisent des renversemens peu harmonieux et sont eux-mêmes assez peu chantans, en sorte que le dessus s'y ressent beaucoup de la contrainte de la *basse*.

Basse-chantante est l'espece de voix qui chante la partie de la basse. Il y a des *basses-récitantes* et des *basses de chœur;* des concordans ou *basses-tailles*, qui tiennent le milieu entre la taille et la *basse;* des *basses* proprement dites, que l'usage fait encore appeler *basses-tailles*; et enfin des *basses-contre*, les plus graves de toutes les voix,

qui chantent la *basse* sous la *basse* même, et qu'il ne faut pas confondre avec les *contre-basses*, qui sont des instrumens.

BASSE-FONDAMENTALE est celle qui n'est formée que des sons fondamentaux de l'harmonie, de sorte qu'au-dessous de chaque accord elle fait entendre le vrai son fondamental de cet accord, c'est-à-dire celui duquel il dérive par les regles de l'harmonie. Par où l'on voit que la *basse-fondamentale* ne peut avoir d'autre contexture que celle d'une succession réguliere et fondamentale, sans quoi la marche des parties supérieures seroit mauvaise.

Pour bien entendre ceci, il faut savoir que, selon le système de M. Rameau, que j'ai suivi dans cet ouvrage, tout accord, quoique formé de plusieurs sons, n'en a qu'un qui lui soit fondamental ; savoir celui qui a produit cet accord et qui lui sert de *basse* dans l'ordre direct et naturel. Or la *basse* qui regne sous toutes les autres parties n'exprime pas toujours les sons fondamentaux des accords : car, entre tous les sons qui forment un accord, le compositeur peut porter à la *basse* celui qu'il croit

préférable, eu égard à la marche de cette *basse*, au beau chant, et sur-tout à l'expression, comme je l'expliquerai dans la suite. Alors le vrai son fondamental, au lieu d'être à sa place naturelle, qui est la *basse*, se transporte dans les autres parties, ou même ne s'exprime point du tout; et un tel accord s'appelle accord renversé. Dans le fond un accord renversé ne differe point de l'accord direct qui l'a produit : car ce sont toujours les mêmes sons; mais ces sons formant des combinaisons différentes, on a long-temps pris toutes ces combinaisons pour autant d'accords fondamentaux, et on leur a donné différens noms, qu'on peut voir au mot ACCORD, et qui ont achevé de les distinguer; comme si la différence des noms en produisoit réellement dans l'espece!

M. Rameau a montré, dans son Traité de l'Harmonie, et M. d'Alembert, dans ses Élémens de Musique, a fait voir encore plus clairement que plusieurs de ces prétendus accords n'étoient que des renversemens d'un seul. Ainsi l'accord de sixte n'est qu'un accord parfait dont la tierce est transportée à la *basse;* en y portant la quinte on

aura l'accord de sixte-quarte. Voilà donc trois combinaisons d'un accord qui n'a que trois sons : ceux qui en ont quatre sont susceptibles de quatre combinaisons, chaque son pouvant être porté à la *basse*. Mais en portant au-dessous de celle-ci une autre *basse*, qui, sous toutes les combinaisons d'un même accord, présente toujours le son fondamental, il est évident qu'on réduit au tiers le nombre des accords consonnans, et au quart le nombre des dissonans. Ajoutez à cela tous les accords par supposition qui se réduisent encore aux mêmes fondamentaux, vous trouverez l'harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré dans l'état de confusion où étoient ses regles avant M. Rameau. C'est certainement, comme l'observe cet auteur, une chose étonnante qu'on ait pu pousser la pratique de cet art au point où elle est parvenue sans en connoître le fondement, et qu'on ait exactement trouvé toutes les regles sans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'est la *basse-fon-*

damentale sous les accords, parlons maintenant de sa marche et de la maniere dont elle lie ces accords entre eux. Les préceptes de l'art sur ce point peuvent se réduire aux six regles suivantes.

I. La *basse-fondamentale* ne doit jamais sonner d'autres notes que celles de la gamme du ton où l'on est, ou de celui où l'on veut passer; c'est la premiere et la plus indispensable de toutes les regles.

II. Par la seconde sa marche doit être tellement soumise aux lois de la modulation, qu'elle ne laisse jamais perdre l'idée d'un ton qu'en prenant celle d'un autre; c'est-à-dire que la *basse-fondamentale* ne doit jamais être errante ni laisser oublier un moment dans quel ton l'on est.

III. Par la troisieme elle est assujettie à la liaison des accords et à la préparation des dissonances : préparation qui n'est, comme je le ferai voir, qu'un des cas de la liaison, et qui par conséquent n'est jamais nécessaire quand la liaison peut exister sans elle. (Voyez LIAISON, PRÉPARER.)

IV. Par la quatrieme elle doit, après toute

toute dissonance, suivre le progrès qui lui est prescrit par la nécessité de la sauver. (Voyez SAUVER.)

V. Par la cinquieme, qui n'est qu'une suite des précédentes, la *basse-fondamentale* ne doit marcher que par intervalles consonnans, si ce n'est seulement dans un acte de cadence rompue, ou après un accord de septieme diminuée, qu'elle monte diatoniquement. Toute autre marche de la *basse-fondamentale* est mauvaise.

VI. Enfin, par la sixieme, la *basse fondamentale* ou l'harmonie ne doit pas syncoper, mais marquer la mesure et les temps par des changemens d'accords bien cadencés; en sorte, par exemple, que les dissonances qui doivent être préparées le soient sur le temps foible, mais sur-tout que tous les repos se trouvent sur le temps fort. Cette sixieme regle souffre une infinité d'exceptions : mais le compositeur doit pourtant y songer, s'il veut faire une musique où le mouvement soit bien marqué et dont la mesure tombe avec grace.

Par-tout où ces regles seront observées l'harmonie sera réguliere et sans faute; ce

qui n'empêchera pas que la musique n'en puisse être détestable. (Voyez COMPOSITION.)

Un mot d'éclaircissement sur la cinquieme regle ne sera peut-être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *basse-fondamentale*; si elle est bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choses, ou des accords parfaits sur des mouvemens consonnans, sans lesquels ces accords n'auroient point de liaison, ou des accords dissonans dans des actes de cadence; en tout autre cas la dissonance ne sauroit être ni bien placée ni bien sauvée.

Il suit de là que la *basse-fondamentale* ne peut marcher régulièrement que d'une de ces trois manieres: 1°. monter ou descendre de tierce ou de sixte; 2°. de quarte ou de quinte; 3°. monter diatoniquement au moyen de la dissonance qui forme la liaison, ou par licence sur un accord parfait. Quant à la descente diatonique, c'est une marche absolument interdite à la *basse-fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux accords parfaits consécutifs, séparés par un repos exprimé ou sous-en-

tendu. Cette regle n'a point d'autre exception ; et c'est pour n'avoir pas démêlé le vrai fondement de certains passages, que M. Rameau a fait descendre diatoniquement la *basse-fondamentale* sous des accords de septieme ; ce qui ne se peut en bonne harmonie. (Voyez CADENCE, DISSONANCE.)

La *basse-fondamentale*, qu'on n'ajoute que pour servir de preuve à l'harmonie, se retranche dans l'exécution : et souvent elle y feroit un fort mauvais effet ; car elle est, comme dit très bien M. Rameau, pour le jugement et non pour l'oreille : elle produiroit tout au moins une monotonie très ennuyeuse par les retours fréquens du même accord, qu'on déguise et qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manieres sur la basse-continue ; sans compter que les divers renversemens d'harmonie fournissent mille moyens de prêter de nouvelles beautés au chant, et une nouvelle énergie à l'expression. (Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.)

Si la *basse-fondamentale* ne sert pas à composer de bonne musique, me dira-t-on, si même on doit la retrancher dans l'exécu-

tion, à quoi donc est-elle utile? Je réponds qu'en premier lieu elle sert de regle aux écoliers pour apprendre à former une harmonie réguliere et à donner à toutes les parties la marche diatonique et élémentaire qui leur est prescrite par cette *basse-fondamentale :* elle sert de plus, comme je l'ai déja dit, à prouver si une harmonie déja faite est bonne et réguliere; car toute harmonie qui ne peut être soumise à une *basse-fondamentale* est régulièrement mauvaise : elle sert enfin à trouver une basse continue sous un chant donné; quoiqu'à la vérité celui qui ne saura pas faire directement une basse-continue, ne fera guere mieux une *basse-fondamentale*, et bien moins encore saura-t-il transformer cette *basse-fondamentale* en une bonne basse-continue. Voici toutefois les principales regles que donne M. Rameau pour trouver la *basse-fondamentale* d'un chant donné.

I. S'assurer du ton et du mode par lesquels on commence, et de tous ceux par où l'on passe. Il y a aussi des regles pour cette recherche des tons, mais si longues, si vagues, si incompletes, que l'oreille est

formée à cet égard long-temps avant que les regles soient apprises, et que le stupide qui voudra tenter de les employer, n'y gagnera que l'habitude d'aller toujours note à note sans jamais savoir où il est.

II. Essayer successivement sous chaque note les cordes principales du ton, commençant par les plus analogues, et passant jusqu'aux plus éloignées, lorsque l'on s'y voit forcé.

III. Considérer si la corde choisie peut cadrer avec le dessus, dans ce qui précede et dans ce qui suit, par une bonne succession fondamentale; et quand cela ne se peut, revenir sur ses pas.

IV. Ne changer la note de *basse-fondamentale* que lorsqu'on a épuisé toutes les notes consécutives du dessus qui peuvent entrer dans son accord, ou que quelque note syncopant dans le chant peut recevoir deux ou plusieurs notes de basse pour préparer des dissonances sauvées ensuite régulièrement.

V. Etudier l'entrelacement des phrases, les successions possibles de cadences, soit pleines, soit évitées, et sur-tout les repos,

qui viennent ordinairement de quatre en quatre mesures ou de deux en deux, afin de les faire tomber toujours sur les cadences parfaites ou irrégulieres.

VI. Enfin, observer toutes les regles données ci-devant pour la composition de la *basse-fondamentale.* Voilà les principales observations à faire pour en trouver une sous un chant donné; car il y en a quelquefois plusieurs de trouvables : mais, quoi qu'on en puisse dire, si le chant a de l'accent et du caractere, il n'y a qu'une bonne *basse-fondamentale* qu'on lui puisse adapter.

Après avoir exposé sommairement la maniere de composer une *basse-fondamentale*, il resteroit à donner les moyens de la transformer en basse-continue ; et cela seroit facile s'il ne falloit regarder qu'à la marche diatonique et au beau chant de cette basse. Mais ne croyons pas que la basse, qui est le guide et le soutien de l'harmonie, l'ame et pour ainsi dire l'interprete du chant, se borne à des regles si simples : il y en a d'autres qui naissent d'un principe plus sûr et plus radical ; principe fécond, mais caché, qui a été senti par tous

les artistes de génie sans avoir été développé par personne. Je pense en avoir jeté le germe dans ma Lettre sur la Musique françoise. J'en ai dit assez pour ceux qui m'entendent ; je n'en dirois jamais assez pour les autres. (Voyez toutefois UNITÉ DE MÉLODIE.)

Je ne parle point ici du système ingénieux de M. Serre de Geneve, ni de sa double *basse-fondamentale*, parceque les principes qu'il avoit entrevus avec une sagacité digne d'éloges, ont été depuis développés par M. Tartini dans un ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de celui-ci. (Voyez SYSTÊME.)

BATARD. *Nothus*. C'est l'épithete donnée par quelques uns au mode hypophrygien, qui a sa finale en *si*, et conséquemment sa quinte fausse ; ce qui le retranche des modes authentiques : et au mode éolien, dont la finale est en *fa*, et la quarte superflue ; ce qui l'ôte du nombre des modes plagaux.

BATON. Sorte de barre épaisse qui traverse perpendiculairement une ou plusieurs

lignes de la portée, et qui, selon le nombre des lignes qu'il embrasse, exprime une plus grande ou moindre quantité de mesures qu'on doit passer en silence.

Anciennement il y avoit autant de sortes de *bâtons* que de différentes valeurs de notes, depuis la ronde qui vaut une mesure, jusqu'à la maxime qui en valoit huit, et dont la durée en silence s'évaluoit par un *bâton* qui, partant d'une ligne, traversoit trois espaces et alloit joindre la quatrieme ligne.

Aujourd'hui le plus grand *bâton* est de quatre mesures : ce *bâton*, partant d'une ligne, traverse la suivante et va joindre la troisieme. (*Planche* A, *figure* 12.) On le répete une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit mesures, ou douze, ou tout autre multiple de quatre, et l'on ajoute ordinairement au-dessus un chiffre qui dispense de calculer la valeur de tous ces *bâtons*. Ainsi les signes couverts du chiffre 16 dans la même figure 12 indiquent un silence de seize mesures. Je ne vois pas trop à quoi bon ce double signe

d'une même chose. Aussi les Italiens, à qui une plus grande pratique de la musique suggere toujours les premiers moyens d'en abréger les signes, commencent-ils à supprimer les *bâtons*, auxquels ils substituent le chiffre qui marque le nombre de mesures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, est de ne pas confondre ces chiffres dans la portée avec d'autres chiffres semblables qui peuvent marquer l'espece de la mesure employée. Ainsi, dans la figure 13, il faut bien distinguer le signe du *trois temps* d'avec le nombre des pauses à compter, de peur qu'au lieu de 31 mesures ou pauses on n'en comptât 331.

Le plus petit *bâton* est de deux mesures; et traversant un seul espace, il s'étend seulement d'une ligne à sa voisine. (*Même planche*, *figure* 12.)

Les autres moindres silences, comme d'une mesure, d'une demi-mesure, d'un temps, d'un demi-temps, *etc.* s'expriment par les mots de *pause*, de *demi-pause*, de *soupir*, de *demi-soupir*, etc. (Voyez ces mots.) Il est aisé de comprendre qu'en combinant tous ces signes on peut exprimer à vo-

lonté des silences d'une durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *bâtons* des silences, d'autres *bâtons* précisément de même figure, qui, sous le nom de pauses initiales, servoient dans nos anciennes musiques à annoncer le mode, c'est-à-dire la mesure, et dont nous parlerons au mot MODE.

BATON DE MESURE est un bâton fort court, ou même un rouleau de papier dont le maître de musique se sert dans un concert pour régler le mouvement et marquer la mesure et le temps. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

A l'opéra de Paris il n'est pas question d'un rouleau de papier, mais d'un bon gros bâton de bois bien dur, dont le maître frappe avec force pour être entendu de loin.

BATTEMENT, *s. m.* Agrément du chant françois, qui consiste à élever et battre un trill sur une note qu'on a commencée uniment. Il y a cette différence de la cadence au *battement*, que la cadence commence par la note supérieure à celle sur laquelle elle est marquée; après quoi l'on bat alter-

nativement cette note supérieure et la véritable : au lieu que le *battement* commence par le son même de la note qui le porte ; après quoi l'on bat alternativement cette note et celle qui est au-dessus. Ainsi ces coups de gosier, *mi re mi re mi re ut ut*, sont une cadence ; et ceux-ci, *re mi re mi re mi re ut re mi*, sont un *battement*.

Battemens *au pluriel.* Lorsque deux sons forts et soutenus, comme ceux de l'orgue, sont mal d'accord et dissonent entre eux à l'approche d'un intervalle consonnant, ils forment, par secousses plus ou moins fréquentes, des renflemens de son qui font, à-peu-près, à l'oreille, l'effet des battemens du pouls au toucher ; c'est pourquoi M. Sauveur leur a aussi donné le nom de *battemens*. Ces *battemens* deviennent d'autant plus fréquens que l'intervalle approche plus de la justesse ; et lorsqu'il y parvient, ils se confondent avec les vibrations du son.

M. Serre prétend, dans ses *Essais sur les Principes de l'Harmonie*, que ces *battemens*, produits par la concurrence de deux sons, ne sont qu'une apparence acoustique, occasionnée par les vibrations coïn-

cidentes de ces deux sons. Ces *battemens*, selon lui, n'ont pas moins lieu lorsque l'intervalle est consonnant : mais la rapidité avec laquelle ils se confondent alors ne permettant point à l'oreille de les distinguer, il en doit résulter, non la cessation absolue de ces *battemens*, mais une apparence de son grave et continu, une espece de foible bourdon, tel précisément que celui qui résulte, dans les expériences citées par M. Serre, et depuis détaillées par M. Tartini, du concours de deux sons aigus et consonnans. (On peut voir, au mot SYSTÊME, que des dissonances les donnent aussi.) « Ce qu'il y a de bien certain, con-« tinue M. Serre, c'est que ces *battemens*, « ces vibrations coïncidentes qui se suivent « avec plus ou moins de rapidité, sont « exactement isochrones aux vibrations que « feroit réellement le son fondamental, si, « par le moyen d'un troisieme corps so-« nore, on le faisoit actuellement réson-« ner. »

Cette explication, très spécieuse, n'est peut-être pas sans difficulté ; car le rapport de deux sons n'est jamais plus com-

posé que quand il approche de la simplicité qui en fait une consonnance, et jamais les vibrations ne doivent coïncider plus rarement que quand elles touchent presque à l'isochronisme. D'où il suivroit, ce me semble, que les *battemens* devroient se ralentir à mesure qu'ils s'accélerent, puis se réunir tout d'un coup à l'instant que l'accord est juste.

L'observation des *battemens* est une bonne regle à consulter sur le meilleur système de tempérament: (voyez TEMPÉRAMENT.) Car il est clair que, de tous les tempéramens possibles, celui qui laisse le moins de *battemens* dans l'orgue est celui que l'oreille et la nature préferent. Or c'est une expérience constante et reconnue de tous les facteurs, que les altérations des tierces majeures produisent des *battemens* plus sensibles et plus désagréables que celles des quintes. Ainsi la nature elle-même a choisi.

BATTERIE, *s. f.* Maniere de frapper et répéter successivement sur diverses cordes d'un instrument les divers sons qui composent un accord, et de passer ainsi d'accord en accord par un même mouvement

de notes. La *batterie* n'est qu'un arpege continué, mais dont toutes les notes sont détachées, au lieu d'être liées comme dans l'arpege.

Batteur de mesure. Celui qui bat la mesure dans un concert. (Voyez l'article suivant.).

Battre la mesure. C'est en marquer les temps par des mouvemens de la main ou du pied qui en reglent la durée, et par lesquels toutes les mesures semblables sont rendues parfaitement égales en valeur chronique ou en temps dans l'exécution.

Il y a des mesures qui ne se *battent* qu'à un temps, d'autres à deux, à trois, ou à quatre, ce qui est le plus grand nombre de temps marqués que puisse renfermer une mesure : encore une mesure à quatre temps peut-elle toujours se résoudre en deux mesures à deux temps. Dans toutes ces différentes mesures le temps frappé est toujours sur la note qui suit la barre immédiatement ; le temps levé est toujours celui qui la précede, à moins que la mesure ne soit à un seul temps ; et même alors il faut toujours supposer le temps

foible, puisqu'on ne sauroit frapper sans avoir levé.

Le degré de lenteur ou de vîtesse qu'on donne à la mesure dépend de plusieurs choses. 1°. De la valeur des notes qui composent la mesure. On voit bien qu'une mesure qui contient une ronde doit se *battre* plus posément et durer davantage que celle qui ne contient qu'une noire. 2°. Du mouvement indiqué par le mot françois ou italien qu'on trouve ordinairement à la tête de l'air ; *gai*, *vîte*, *lent*, etc. Tous ces mots indiquent autant de modifications dans le mouvement d'une même sorte de mesure. 3°. Enfin du caractere de l'air même, qui, s'il est bien fait, en fera nécessairement sentir le vrai mouvement.

Les musiciens françois ne *battent* pas la *mesure* comme les italiens. Ceux-ci, dans la mesure à quatre temps, frappent successivement les deux premiers temps, et levent les deux autres; ils frappent aussi les deux premiers dans la mesure à trois temps, et levent le troisieme. Les François ne frappent jamais que le premier temps, et marquent les autres par différens mouvemens

de la main à droite et à gauche. Cependant la musique françoise auroit beaucoup plus besoin que l'italienne d'une mesure bien marquée ; car elle ne porte point sa cadence en elle-même : ses mouvemens n'ont aucune précision naturelle ; on presse, on ralentit la mesure au gré du chanteur. Combien les oreilles ne sont-elles pas choquées à l'opéra de Paris du bruit désagréable et continuel que fait avec son bâton celui qui *bat la mesure*, et que le petit prophete compare plaisamment à un bûcheron qui coupe du bois ! Mais c'est un mal inévitable ; sans ce bruit on ne pourroit sentir la mesure ; la musique par elle-même ne la marque pas : aussi les étrangers n'apperçoivent-ils point le mouvement de nos airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'est ici l'une des différences spécifiques de la musique françoise à l'italienne. En Italie la mesure est l'ame de la musique ; c'est la mesure bien sentie qui lui donne cet accent qui la rend si charmante ; c'est la mesure aussi qui gouverne le musicien dans l'exécution. En France, au contraire, c'est le musicien qui gouverne la mesure ;

mesure ; il l'énerve et la défigure sans scrupule. Que dis-je ? le bon goût même consiste à ne la pas laisser sentir ; précaution dont au reste elle n'a pas grand besoin. L'opéra de Paris est le seul theâtre de l'Europe où l'on *batte la mesure* sans la suivre ; par-tout ailleurs on la suit sans la *battre*.

Il regne là-dessus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aisément. On s'imagine qu'un auditeur ne *bat* par instinct la *mesure* d'un air qu'il entend que parcequ'il la sent vivement ; et c'est au contraire parcequ'elle n'est pas assez sensible ou qu'il ne la sent pas assez, qu'il tâche, à force de mouvemens des mains et des pieds, de suppléer ce qui manque en ce point à son oreille. Pour peu qu'une musique donne prise à la cadence, on voit la plupart des François qui l'écoutent faire mille contorsions et un bruit terrible pour aider la mesure à marcher ou leur oreille à la sentir. Substituez des Italiens ou des Allemands, vous n'entendrez pas le moindre bruit et ne verrez pas le moindre geste qui s'accorde avec la mesure. Seroit-ce peut-être que les Allemands, les Italiens sont

moins sensibles à la mesure que les François? Il y a tel de mes lecteurs qui ne se feroit guere presser pour le dire ; mais dira-t-il aussi que les musiciens les plus habiles sont ceux qui sentent le moins la mesure? Il est incontestable que ce sont ceux qui la *battent* le moins ; et quand, à force d'exercice, ils ont acquis l'habitude de la sentir continuellement, ils ne *la battent* plus du tout ; c'est un fait d'expérience qui est sous les yeux de tout le monde. L'on pourra dire encore que les mêmes gens à qui je reproche de ne *battre la mesure* que parcequ'ils ne la sentent pas assez, ne la *battent* plus dans les airs où elle n'est point sensible ; et je répondrai que c'est parcequ'alors ils ne la sentent point du tout. Il faut que l'oreille soit frappée au moins d'un foible sentiment de mesure pour que l'instinct cherche à le renforcer.

Les anciens, dit M. Burette, *battoient la mesure* en plusieurs façons. La plus ordinaire consistoit dans le mouvement du pied, qui s'élevoit de terre et la frappoit alternativement selon la mesure des deux temps égaux ou inégaux. (Voyez RHYTHME.)

C'étoit ordinairement la fonction du maître de musique, appelé Coryphée, κορυφαῖος, parcequ'il étoit placé au milieu du chœur des musiciens et dans une situation élevée pour être plus facilement vu et entendu de toute la troupe. Ces batteurs de mesure se nommoient en grec ποδόκτυποι, et ποδοψόφοι, à cause du bruit de leurs pieds, συντονάριοι, à cause de l'uniformité du geste, et, si l'on peut parler ainsi, de la monotonie du rhythme qu'ils battoient toujours à deux temps. Ils s'appeloient en latin *pedarii, podarii, pedicularii.* Ils garnissoient ordinairement leurs pieds de certaines chaussures ou sandales de bois ou de fer, destinées à rendre la percussion rhythmique plus éclatante, nommées en grec κρουπέζια, κρούπαλα, κρούπεζα, et en latin, *pedicula*, *scabella* ou *scabilla*, à cause qu'elles ressembloient à de petits marche-pieds ou de petites escabelles.

Ils *battoient la mesure*, non seulement du pied, mais aussi de la main droite dont ils réunissoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche; et celui qui marquoit ainsi le rhythme s'ap-

peloit *manuductor*. Outre ce claquement de mains et le bruit des sandales, les anciens avoient encore, pour *battre la mesure*, celui des coquilles, des écailles d'huîtres, et des ossemens d'animaux, qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les castagnettes, le triangle et autres pareils instrumens.

Tout ce bruit si désagréable, et si superflu parmi nous à cause de l'égalité constante de la mesure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds et de rhythmes exigeoient un accord plus difficile et donnoient au bruit même une variété plus harmonieuse et plus piquante. Encore peut-on dire que l'usage de battre ainsi ne s'introduisit qu'à mesure que la mélodie devint plus languissante et perdit de son accent et de son énergie. Plus on remonte, moins on trouve d'exemples de ces batteurs de mesure, et dans la musique de la plus haute antiquité l'on n'en trouve plus du tout.

Bémol ou B mol, *s. m.* Caractere de musique auquel on donne à-peu-près la figure

d'un *b*, et qui fait abaisser d'un sémi-ton mineur la note à laquelle il est joint. (Voyez SÉMI-TON.)

Gui d'Arezzo ayant autrefois donné des noms à six des notes de l'octave, desquelles il fit son célebre hexacorde, laissa la septieme sans autre nom que celui de la lettre B qui lui est propre, comme le C à l'*ut*, le D au *ré*, etc. Or ce B se chantoit de deux manieres ; savoir à un ton au-dessus du *la*, selon l'ordre naturel de la gamme, ou seulement à un sémi-ton du même *la*, lorsqu'on vouloit conjoindre les tétracordes : car il n'étoit pas encore question de nos modes ou tons modernes. Dans le premier cas, le *si* sonnant assez durement, à cause des trois tons consécutifs, on jugea qu'il faisoit à l'oreille un effet semblable à celui que les corps anguleux et durs font à la main ; c'est pourquoi on l'appela B *dur* ou B *quarre*, en italien B *quadro*. Dans le second cas au contraire on trouva que le *si* étoit extrêmement doux ; c'est pourquoi on l'appela B *mol* : par la même analogie on auroit pu l'appeler aussi

B *rond*, et en effet les Italiens le nomment quelquefois B *tondo*.

Il y a deux manieres d'employer le *bémol ;* l'une accidentelle, quand dans le cours du chant on le place à la gauche d'une note. Cette note est presque toujours la note sensible dans les tons majeurs, et quelquefois la sixieme note dans les tons mineurs, quand la clef n'est pas correctement armée. Le *bémol* accidentel n'altere que la note qu'il touche et celles qui la rebattent immédiatement, ou tout au plus celles qui, dans la même mesure, se trouvent sur le même degré sans aucun signe contraire.

L'autre maniere est d'employer le *bémol* à la clef; et alors il la modifie, il agit dans toute la suite de l'air et sur toutes les notes placées sur le même degré, à moins que ce *bémol* ne soit détruit accidentellement par quelque diese ou béquarre, ou que la clef ne vienne à changer.

La position des *bémols* à la clef n'est pas arbitraire : en voici la raison ; ils sont destinés à changer le lieu des sémi-tons de

l'échelle : or ces deux sémi-tons doivent toujours garder entre eux des intervalles prescrits, savoir celui d'une quarte d'un côté, et celui d'une quinte de l'autre. Ainsi la note *mi* inférieure de son sémi-ton fait au grave la quinte du *si* qui est son homologue dans l'autre sémi-ton, et à l'aigu la quarte du même *si*; et réciproquement la note *si* fait au grave la quarte du *mi*, et à l'aigu la quinte du même *mi*.

Si donc laissant, par exemple, le *si* naturel, on donnoit un *bémol* au *mi*, le sémi-ton changeroit de lieu et se trouveroit descendu d'un degré entre le *ré* et le *mi bémol*. Or, dans cette position, l'on voit que les deux sémi-tons ne garderoient plus entre eux la distance prescrite; car le *ré*, qui seroit la note inférieure de l'un, feroit au grave la sixte du *si* son homologue dans l'autre, et à l'aigu la tierce du même *si*; et ce *si* feroit au grave la tierce du *ré*, et à l'aigu la sixte du même *ré*. Ainsi les deux sémi-tons seroient trop voisins d'un côté et trop éloignés de l'autre.

L'ordre des *bémols* ne doit donc pas commencer par *mi*, ni par aucune autre note

de l'octave que par *si*, la seule qui n'a pas le même inconvénient; car bien que le sémiton y change de place, et, cessant d'être entre le *si* et l'*ut*, descende entre le *si bémol* et le *la*, toutefois l'ordre prescrit n'est point détruit, le *la*, dans ce nouvel arrangement, se trouvant d'un côté à la quarte, et de l'autre à la quinte du *mi* son homologue, et réciproquement.

La même raison qui fait placer le premier *bémol* sur le *si* fait mettre le second sur le *mi*, et ainsi de suite, en montant de quarte ou descendant de quinte jusqu'au *sol*, auquel on s'arrête ordinairement, parceque le *bémol* de l'*ut* qu'on trouveroit ensuite ne differe point du *si* dans la pratique. Cela fait donc une suite de cinq *bémols* dans cet ordre :

1 2 3 4 5
Si Mi La Ré Sol.

Toujours, par la même raison, l'on ne sauroit employer les derniers *bémols* à la clef sans employer aussi ceux qui les précèdent : ainsi le *bémol* du *mi* ne se pose qu'avec celui du *si*, celui du *la* qu'avec les

deux précédens, et chacun des suivans qu'avec tous ceux qui le précedent.

On trouvera dans l'article CLEF une formule pour savoir tout d'un coup si un ton ou un mode donné doit porter des *bémols* à la clef, et combien.

BÉMOLISER, *v. a.* Marquer une note d'un *bémol*, ou armer la clef par *bémol*. *Bémolisez* ce *mi*. Il faut *bémoliser* la clef pour le ton de *fa*.

BÉQUARRE ou B QUARRE, *s. m.* Caractere de musique qui s'écrit ainsi ♮, et qui, placé à la gauche d'une note, marque que cette note, ayant été précédemment haussée par un diese ou baissée par un *bémol*, doit être remise à son élévation naturelle ou diatonique.

Le *béquarre* fut inventé par Gui d'Arezzo. Cet auteur, qui donna des noms aux six premieres notes de l'octave, n'en laissa point d'autre que la lettre B pour exprimer le *si* naturel. Car chaque note avoit dès lors sa lettre correspondante; et comme le chant diatonique de ce *si* est dur quand on y monte depuis le *fa*, il l'appela simplement *b dur*,

b quarré, ou *b quarre*, par une allusion dont j'ai parlé dans l'article précédent.

Le *béquarre* servit dans la suite à détruire l'effet du bémol antérieur sur la note qui suivoit le *béquarre* : c'est que le bémol se plaçant ordinairement sur le *si*, le *béquarre* qui venoit ensuite ne produisoit, en détruisant ce bémol, que son effet naturel, qui étoit de représenter la note *si* sans altération. A la fin on s'en servit, par extension et faute d'autre signe, pour détruire aussi l'effet du diese, et c'est ainsi qu'il s'emploie encore aujourd'hui. Le *béquarre* efface également le diese ou le bémol qui l'ont précédé.

Il y a cependant une distinction à faire. Si le diese ou le bémol étoient accidentels, ils sont détruits sans retour par le *béquarre* dans toutes les notes qui le suivent médiatement ou immédiatement sur le même degré, jusqu'à ce qu'il s'y présente un nouveau bémol ou un nouveau diese : mais si le bémol ou le diese sont à la clef, le *béquarre* ne les efface que pour la note qu'il précede immédiatement, ou tout au plus

pour toutes celles qui suivent dans la même mesure et sur le même degré; et à chaque note altérée à la clef dont on veut détruire l'altération, il faut autant de nouveaux *béquarres*. Tout cela est assez mal entendu; mais tel est l'usage.

Quelques uns donnoient un autre sens au *béquarre*, et lui accordant seulement le droit d'effacer les dieses ou bémols accidentels, lui ôtoient celui de rien changer à l'état de la clef; de sorte qu'en ce sens, sur un *fa* diésé, ou sur un *si* bémolisé à la clef, le *béquarre* ne serviroit qu'à détruire un diese accidentel sur ce *si*, ou un bémol sur ce *fa*, et signifieroit toujours le *fa* diese ou le *si* bémol tel qu'il est à la clef.

D'autres enfin se servoient bien du *béquarre* pour effacer le bémol, même celui de la clef, mais jamais pour effacer le diese; c'est le bémol seulement qu'ils employoient dans ce dernier cas.

Le premier usage a tout-à-fait prévalu: ceux-ci deviennent plus rares et s'abolissent de jour en jour; mais il est bon d'y faire attention en lisant d'anciennes musiques, sans quoi l'on se tromperoit souvent.

BI. Syllabe dont quelques musiciens étrangers se servoient autrefois pour prononcer le son de la gamme que les François appellent *si.* (Voyez SI.)

BISCROME, *s. f.* Mot italien qui signifie *triples croches.* Quand ce mot est écrit sous une suite de notes égales et de plus grande valeur que des triples croches, il marque qu'il faut diviser en triples croches les valeurs de toutes ces notes, selon la division réelle qui se trouve ordinairement faite au premier temps. C'est une invention des auteurs adoptée par les copistes, sur-tout dans les partitions, pour épargner le papier et la peine. (Voyez CROCHET.)

BLANCHE, *s. f.* C'est le nom d'une note qui vaut deux noires ou la moitié d'une ronde. (Voyez l'article NOTES, et la valeur de la *blanche*, Pl. D, fig. 9.)

BOURDON. Basse-continue qui résonne toujours sur le même ton, comme sont communément celles des airs appelés musettes. (Voyez POINT D'ORGUE.)

BOURRÉE, *s. f.* Sorte d'air propre à une danse de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, et qui est encore en usage

dans cette province. La *bourrée* est à deux temps gais, et commence par une noire avant le frappé. Elle doit avoir, comme la plupart des autres danses, deux parties et quatre mesures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractere d'air on lie assez fréquemment la seconde moitié du premier temps et la premiere du second par une blanche syncopée.

Boutade, *s. f.* Ancienne sorte de petit ballet qu'on exécutoit ou qu'on paroissoit exécuter in-promptu. Les musiciens ont aussi quelquefois donné ce nom aux pieces ou idées qu'ils exécutoient de même sur leurs instrumens, et qu'on appeloit autrement CAPRICE, FANTAISIE. (*Voyez ces mots.*)

Brailler, *v. n.* C'est excéder le volume de sa voix et chanter tant qu'on a de force, comme font au lutrin les marguilliers de village, et certains musiciens ailleurs.

Branle, *s. m.* Sorte de danse fort gaie qui se danse en rond sur un air court et en rondeau, c'est-à-dire avec un même refrain à la fin de chaque couplet.

Bref, *adverbe* qu'on trouve quelquefois écrit dans d'anciennes musiques au-dessus

de la note qui finit une phrase ou un air, pour marquer que cette finale doit être coupée par un son bref et sec, au lieu de durer toute sa valeur. (Voyez COUPER.) Ce mot est maintenant inutile depuis qu'on a un signe pour l'exprimer.

BREVE, *s. f.* Note qui passe deux fois plus vîte que celle qui la précede : ainsi la noire est *breve* après une blanche pointée, la croche après une noire pointée. On ne pourroit pas de même appeler *breve* une note qui vaudroit la moitié de la précédente : ainsi la noire n'est pas une *breve* après la blanche simple, ni la croche après la noire, à moins qu'il ne soit question de syncope.

C'est autre chose dans le plain-chant : pour répondre exactement à la quantité des syllabes, la *breve* y vaut la moitié de la longue. De plus la longue a quelquefois une queue pour la distinguer de la *breve* qui n'en a jamais : ce qui est précisément l'opposé de la musique, où la ronde, qui n'a point de queue, est double de la blanche qui en a une. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

BREVE est aussi le nom que donnoient nos

anciens musiciens et que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de note que nous appelons *quarrée.* Il y avoit deux sortes de *breves ;* savoir la droite ou parfaite, qui se divise en trois parties égales et vaut trois rondes ou sémi-breves dans la mesure triple ; et la *breve* altérée ou imparfaite, qui se divise en deux parties égales, et ne vaut que deux sémi-breves dans la mesure double. Cette derniere sorte de *breve* est celle qui s'indique par le signe du *C* barré ; et les Italiens nomment encore *alla breve* la mesure à deux temps fort vîtes dont ils se servent dans les musiques *da capella.* (Voyez ALLA BREVE.)

BRODERIES, DOUBLES, FLEURTIS. Tout cela se dit en musique de plusieurs notes de goût que le musicien ajoute à sa partie dans l'exécution, pour varier un chant souvent répété, pour orner des passages trop simples, ou pour faire briller la légéreté de son gosier ou de ses doigts. Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un musicien, que le choix et l'usage qu'il fait de ces ornemens. La vocale françoise est fort retenue sur les *broderies ;* elle le devient même davantage

de jour en jour, et, si l'on excepte le célebre Jélyote et mademoiselle Fel, aucun acteur françois ne se hasarde plus au théâtre à faire des *doubles ;* car le chant françois ayant pris un ton plus traînant et plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. Les Italiens s'y donnent carriere: c'est chez eux à qui en fera davantage ; émulation qui mene toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur mélodie étant très sensible, ils n'ont pas à craindre que le vrai chant disparoisse sous ces ornemens, que l'auteur même y a souvent supposés.

A l'égard des instrumens, on fait ce qu'on veut dans un *solo*, mais jamais symphoniste qui *brode* ne fut souffert dans un bon orchestre.

Bruit, *s. m.* C'est en général toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif: mais en musique le mot *bruit* est opposé au mot *son*, et s'entend de toute sensation de l'ouie qui n'est pas sonore et appréciable. On peut supposer, pour expliquer la différence qui se trouve à cet égard entre le *bruit* et le *son*, que ce dernier n'est appréciable que par le concours de ses harmoniques,

ques, et que le *bruit* ne l'est point, parce-qu'il en est dépourvu. Mais, outre que cette maniere d'appréciation n'est pas facile à concevoir, si l'émotion de l'air, causée par le son, fait vibrer, avec une corde, les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air, causée par le *bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranleroit pas de même ses aliquotes. Je ne sache pas qu'on ait observé aucune propriété de l'air qui puisse faire soupçonner que l'agitation qui produit le son, et celle qui produit le *bruit* prolongé, ne soient pas de même nature, et que l'action et réaction de l'air et du corps sonore, ou de l'air et du corps bruyant, se fassent par des lois différentes dans l'un et dans l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *bruit* n'est point d'une autre nature que le son; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de sons divers, qui se font entendre à la fois, et contrarient, en quelque sorte, mutuellement leurs ondulations? Tous les corps élastiques semblent être plus sonores à mesure que leur matiere est plus homogene, que le degré de

cohésion est plus égal par-tout, et que le corps n'est pas, pour ainsi dire, partagé en une multitude de petites masses qui, ayant des solidités différentes, résonnent conséquemment à différens tons.

Pourquoi le *bruit* ne seroit-il pas du son, puisqu'il en excite? Car tout *bruit* fait résonner les cordes d'un clavecin, non quelques unes, comme fait un son, mais toutes ensemble, parcequ'il n'y en a pas une qui ne trouve son unisson ou ses harmoniques. Pourquoi le *bruit* ne seroit-il pas du son, puisqu'avec des sons on fait du *bruit?* Touchez à la fois toutes les touches d'un clavier, vous produirez une sensation totale qui ne sera que du *bruit*, et qui ne prolongera son effet, par la résonnance des cordes, que comme tout autre *bruit* qui feroit résonner les mêmes cordes. Pourquoi le *bruit* ne seroit-il pas du son, puisqu'un son trop fort n'est plus qu'un véritable *bruit*, comme une voix qui crie à pleine tête, et sur-tout comme le son d'une grosse cloche qu'on entend dans le clocher même? car il est impossible de l'apprécier, si, sortant du clocher, on n'adoucit le son par l'éloignement.

Mais, me dira-t-on, d'où vient ce changement d'un son excessif en *bruit ?* C'est que la violence des vibrations rend sensible la résonnance d'un si grand nombre d'aliquotes, que le mélange de tant de sons divers fait alors son effet ordinaire et n'est plus que du *bruit.* Ainsi les aliquotes qui résonnent ne sont pas seulement la moitié, le tiers, le quart et toutes les consonnances, mais la septieme partie, la neuvieme, la centieme, et plus encore. Tout cela fait ensemble un effet semblable à celui de toutes les touches d'un clavecin frappées à la fois : et voilà comment le son devient *bruit.*

On donne aussi, par mépris, le nom de *bruit* à une musique étourdissante et confuse, où l'on entend plus de fracas que d'harmonie, et plus de clameurs que de chant. *Ce n'est que du* bruit. *Cet opéra fait beaucoup de* bruit *et peu d'effet.*

BUCOLIASME. Ancienne chanson des bergers. (Voyez CHANSON.)

C.

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes musiques, le signe de la prolation mineure imparfaite, d'où la même lettre est restée parmi nous celui de la mesure à quatre temps, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de notes. (Voyez MODE, PROLATION.)

C BARRÉ. Signe de la mesure à quatre temps vîtes, ou à deux temps posés. Il se marque en traversant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la portée.

C *sol ut*, C *sol fa ut*, ou simplement C. Caractere ou terme de musique qui indique la premiere note de la gamme que nous appelons *ut*. (Voyez GAMME.) C'est aussi l'ancien signe d'une des trois clefs de la musique. (Voyez CLEF.)

CACOPHONIE, *s. f.* Union discordante de plusieurs sons mal choisis ou mal accordés. Ce mot vient de κακός *mauvais*, et de φωνή *son*. Ainsi c'est mal-à-propos que la plupart des musiciens prononcent *cacaphonie*. Peut-

être feront-ils, à la fin, passer cette prononciation, comme ils ont déja fait passer celle de *colophane*.

Cadence, *s. f.* Terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un accord parfait : ou, pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un accord dissonant à un accord quelconque ; car on ne peut jamais sortir d'un accord dissonant que par un acte de *cadence*. Or, comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des dissonances exprimées ou sous-entendues, il s'ensuit que toute l'harmonie n'est proprement qu'une suite de *cadences*.

Ce qu'on appelle *acte de cadence* résulte toujours de deux sons fondamentaux, dont l'un annonce la *cadence* et l'autre la termine.

Comme il n'y a point de dissonance sans *cadence*, il n'y a point non plus de *cadence* sans dissonance exprimée ou sous entendue : car, pour faire sentir le repos, il faut que quelque chose d'antérieur le suspende, et ce quelque chose ne peut être que la disonance, ou le sentiment implicite de la dissonance : autrement, les deux accords étant également parfaits, on pourroit se

reposer sur le premier; le second ne s'annonceroit point et ne seroit pas nécessaire. L'accord formé sur le premier son d'une *cadence* doit donc toujours être dissonant, c'est-à-dire porter ou supposer une dissonance.

A l'égard du second, il peut être consonnant ou dissonant, selon qu'on veut établir ou éluder le repos. S'il est consonnant, la *cadence* est pleine; s'il est dissonnant, la *cadence* est évitée ou imitée.

On compte ordinairement quatre especes de *cadences;* savoir, *cadence parfaite*, *cadence imparfaite* ou *irréguliere*, *cadence interrompue*, et *cadence rompue*. Ce sont les dénominations que leur a données M. Rameau, et dont on verra ci-après les raisons.

I. Toutes les fois qu'après un accord de septieme la basse-fondamentale descend de quinte sur un accord parfait, c'est une *cadence parfaite* pleine, qui procede toujours d'une dominante tonique à la tonique: mais si la *cadence parfaite* est évitée par une dissonance ajoutée à la seconde note, on peut commencer une seconde *cadence* en évitant la premiere sur cette seconde note,

éviter derechef cette seconde *cadence* et en commencer une troisieme sur la troisieme note, enfin continuer ainsi tant qu'on veut, en montant de quarte ou descendant de quinte sur toutes les cordes du ton; et cela forme une succession de *cadences parfaites évitées.* Dans cette succession, qui est sans contredit la plus harmonique, deux parties, savoir celles qui font la septieme et la quinte, descendent sur la tierce et l'octave de l'accord suivant; tandis que deux autres parties, savoir celles qui font la tierce et l'octave, restent pour faire, à leur tour, la septieme et la quinte, et descendent ensuite alternativement avec les deux autres. Ainsi une telle succession donne une harmonie descendante. Elle ne doit jamais s'arrêter qu'à une dominante tonique pour tomber ensuite sur la tonique par une *cadence* pleine. (*Planche* A, *fig.* 1.)

II. Si la basse fondamentale, au lieu de descendre de quinte après un accord de septieme, descend seulement de tierce, la *cadence* s'appelle *interrompue :* celle-ci ne peut jamais être pleine, mais il faut nécessairement que la seconde note de cette *ca-*

dence porte un autre accord disonant. On peut de même continuer à descendre de tierce ou monter de sixte par des accords de septieme; ce qui fait une deuxieme succession de *cadences évitées*, mais bien moins parfaite que la précédente : car la septieme, qui se sauve sur la tierce dans la *cadence parfaite*, se sauve ici sur l'octave, ce qui rend moins d'harmonie et fait même sous-entendre deux octaves ; de sorte que, pour les éviter, il faut retrancher la dissonance ou renverser l'harmonie.

Puisque la *cadence interrompue* ne peut jamais être pleine, il s'ensuit qu'une phrase ne peut finir par elle ; mais il faut recourir à la *cadence parfaite* pour faire entendre l'accord dominant. (*Fig.* 2.)

La *cadence interrompue* forme encore, par sa succession, une harmonie descendante : mais il n'y a qu'un seul son qui descende. Les trois autres restent en place pour descendre, chacun à son tour, dans une marche semblable. (*Même figure.*)

Quelques uns prennent mal-à-propos pour une *cadence interrompue* un renversement de la *cadence parfaite*, où la basse, après

un accord de septieme, descend de tierce portant un accord de sixte : mais chacun voit qu'une telle marche, n'étant point fondamentale, ne peut constituer une *cadence* particuliere.

III. *Cadence rompue* est celle où la basse fondamentale, au lieu de monter de quarte après un accord de septieme, comme dans la *cadence parfaite*, monte seulement d'un degré. Cette *cadence* s'évite le plus souvent par une septieme sur la seconde note. Il est certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence ; car alors il y a nécessairement défaut de liaison. (Voyez *fig.* 3.)

Une succession de *cadences rompues* évitées est encore descendante ; trois sons y descendent, et l'octave reste seule pour préparer la dissonance : mais une telle succession est dure, mal modulée, et se pratique rarement.

IV. Quand la basse descend, par un intervalle de quinte, de la dominante sur la tonique, c'est, comme je l'ai dit, un acte de *cadence parfaite*. Si au contraire la basse monte par quinte de la tonique à la dominante, c'est un acte de *cadence irréguliere*

ou *imparfaite*. Pour l'annoncer on ajoute une sixte majeure à l'accord de la tonique ; d'où cet accord prend le nom de *sixte-ajoutée*. (Voyez ACCORD.) Cette sixte qui fait dissonance sur la quinte est aussi traitée comme dissonance sur la basse fondamentale, et, comme telle, obligée de se sauver en montant diatoniquement sur la tierce de l'accord suivant.

La *cadence imparfaite* forme une opposition presque entiere à la *cadence parfaite*. Dans le premier accord de l'une et de l'autre on divise la quarte qui se trouve entre la quinte et l'octave par une dissonance qui y produit une nouvelle tierce, et cette dissonance doit aller se résoudre sur l'accord suivant, par une marche fondamentale de quinte. Voilà ce que ces deux *cadences* ont de commun : voici maintenant ce qu'elles ont d'opposé.

Dans la *cadence parfaite*, le son ajouté se prend au haut de l'intervalle de quarte, auprès de l'octave, formant tierce avec la quinte, et produit une dissonance mineure qui se sauve en descendant ; tandis que la basse fondamentale monte de quarte ou

descend de quinte de la dominante à la tonique, pour établir un repos parfait. Dans la *cadence imparfaite*, le son ajouté se prend au bas de l'intervalle de quarte auprès de la quinte, et formant tierce avec l'octave, il produit une dissonance majeure qui se sauve en montant, tandis que la basse fondamentale descend de quarte ou monte de quinte de la tonique à la dominante pour établir un repos imparfait.

M. Rameau, qui a le premier parlé de cette *cadence*, et qui en admet plusieurs renversemens, nous défend, dans son *Traité de l'Harmonie*, *page* 117, d'admettre celui où le son ajouté est au grave portant un accord de septieme, et cela par une raison peu solide, dont j'ai parlé au mot ACCORD. Il a pris cet accord de septieme pour fondamental; de sorte qu'il fait sauver une septieme par une autre septieme, une dissonance par une dissonance pareille, par un mouvement semblable sur la basse fondamentale. Si une telle maniere de traiter les dissonances pouvoit se tolérer, il faudroit se boucher les oreilles et jeter les

regles au feu. Mais l'harmonie sous laquelle cet auteur a mis une si étrange basse fondamentale, est visiblement renversée d'une *cadence imparfaite*, évitée par une septieme ajoutée sur la seconde note. (Voyez *Pl.* A, *fig.* 4.) Et cela est si vrai, que la basse-continue qui frappe la dissonance est nécessairement obligée de monter diatoniquement pour la sauver, sans quoi le passage ne vaudroit rien. J'avoue que dans le même ouvrage, *page* 272, M. Rameau donne un exemple semblable avec la vraie basse-fondamentale : mais, puisqu'il improuve, en termes formels, le renversement qui résulte de cette basse, un tel passage ne sert qu'à montrer dans son livre une contradiction de plus; et, bien que dans un ouvrage postérieur (*Génér. harmon. p.* 186) le même auteur semble reconnoître le vrai fondement de ce passage, il en parle si obscurément, et dit encore si nettement que la septieme est sauvée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir, et qu'au fond il n'a pas changé d'opinion : de sorte qu'on est en droit de rétorquer contre

lui le reproche qu'il fait à Masson de n'avoir pas su voir la *cadence imparfaite* dans un de ses renversemens.

La même *cadence imparfaite* se prend encore de la sous-dominante à la tonique. On peut aussi l'éviter, et lui donner de cette maniere une succession de plusieurs notes, dont les accords formeront une harmonie ascendante, dans laquelle la sixte et l'octave montent sur la tierce et la quinte de l'accord, tandis que la tierce et la quinte restent pour faire l'octave et préparer la sixte.

Nul auteur, que je sache, n'a parlé, jusqu'à M. Rameau, de cette ascension harmonique; lui-même ne la fait qu'entrevoir; et il est vrai qu'on ne pourroit ni pratiquer une longue suite de pareilles *cadences*, à cause des sixtes majeures qui éloigneroient la modulation, ni même en remplir, sans précaution, toute l'harmonie.

Après avoir exposé les regles et la constitution des diverses *cadences*, passons aux raisons que M. d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *cadence parfaite* consiste dans une marche de quinte en descendant; et au con-

traire l'*imparfaite* consiste dans une marche de quinte en montant : en voici la raison. Quand je dis, *ut sol*, *sol* est déja renfermé dans l'*ut*, puisque tout son, comme *ut*, porte avec lui sa douzieme, dont sa quinte *sol* est l'octave; ainsi, quand on va d'*ut* à *sol*. c'est le son générateur qui passe à son produit, de maniere pourtant que l'oreille desire toujours de revenir à ce premier générateur : au contraire, quand on dit *sol ut*, c'est le produit qui retourne au générateur; l'oreille est satisfaite et ne desire plus rien. De plus, dans cette marche *sol ut*, le *sol* se fait encore entendre dans *ut;* ainsi l'oreille entend à la fois le générateur et son produit: au lieu que, dans la marche *ut sol*, l'oreille qui, dans le premier son, avoit entendu *ut* et *sol*, n'entend plus, dans le second, que *sol* sans *ut*. Ainsi le repos ou la *cadence* de *sol* à *ut* a plus de perfection que la *cadence* ou le repos d'*ut* à *sol*.

Il semble, continue M. d'Alembert, que dans les principes de M. Rameau on peut encore expliquer l'effet de la *cadence rompue* et de la *cadence interrompue*. Imaginons, pour cet effet, qu'après un accord de

septieme, *sol si re fa*, on monte diatoniquement par une *cadence rompue* à l'accord *la ut mi sol;* il est visible que cet accord est renversé de l'accord de sous-dominante *ut mi sol la :* ainsi la marche de *cadence rompue* équivaut à cette succession *sol si re fa*, *ut mi sol la*, qui n'est autre chose qu'une *cadence parfaite*, dans laquelle *ut*, au lieu d'être traitée comme tonique, est rendue sous-dominante. Or toute tonique, dit M. d'Alembert, peut toujours être rendue sous-dominante, en changeant de mode; j'ajouterai qu'elle peut même porter l'accord de sixte ajoutée, sans en changer.

A l'égard de la *cadence interrompue*, qui consiste à descendre d'une dominante sur une autre par l'intervalle de tierce en cette sorte, *sol si re fa*, *mi sol si re*, il semble qu'on peut encore l'expliquer. En effet, le second accord *mi sol si re* est renversé de l'accord de sous-dominante *sol si re mi :* ainsi la *cadence interrompue* équivaut à cette succession, *sol si re fa*, *sol si re mi*, où la note *sol*, après avoir été traitée comme dominante, est rendue sous-dominante

en changeant de mode; ce qui est permis et dépend du compositeur.

Ces explications sont ingénieuses et montrent quel usage on peut faire du double emploi dans les passages qui semblent s'y rapporter le moins. Cependant l'intention de M. d'Alembert n'est sûrement pas qu'on s'en serve réellement dans ceux-ci pour la pratique, mais seulement pour l'intelligence du renversement. Par exemple, le double emploi de la *cadence interrompue* sauveroit la dissonance *fa* par la dissonance *mi :* ce qui est contraire aux regles, à l'esprit des regles, et sur-tout au jugement de l'oreille; car, dans la sensation du second accord *sol si re mi*, à la suite du premier *sol si re fa*, l'oreille s'obstine plutôt à rejeter le *re* du nombre des consonnances, que d'admettre le *mi* pour dissonant. En général, les commençans doivent savoir que le double emploi peut être admis sur un accord de septieme à la suite d'un accord consonnant ; mais que, sitôt qu'un accord de septieme en suit un semblable, le double emploi ne peut avoir lieu. Il est bon qu'ils

sachent

sachent encore qu'on ne doit changer de ton par nul autre accord dissonant que le sensible ; d'où il suit que dans la *cadence rompue* on ne peut supposer aucun changement de ton.

Il y a une autre espece de *cadence* que les musiciens ne regardent point comme telle, et qui, selon la définition, en est pourtant une véritable : c'est le passage de l'accord de septieme diminuée sur la note sensible à l'accord de la tonique. Dans ce passage il ne se trouve aucune *liaison harmonique*, et c'est le second exemple de ce défaut dans ce qu'on appelle *cadence*. On pourroit regarder les transitions enharmoniques comme des manieres d'éviter cette même *cadence*, de même qu'on évite la *cadence parfaite* d'une dominante à sa tonique par une transition chromatique : mais je me borne à expliquer ici les dénominations établies.

Cadence est, en terme de chant, ce battement de gosier que les Italiens appellent *trillo*, que nous appelons autrement *tremblement*, et qui se fait ordinairement sur la pénultieme note d'une phrase musicale,

d'où, sans doute, il a pris le nom de *cadence*. On dit : *Cette actrice a une belle* cadence ; *ce chanteur bat mal la* cadence, etc.

Cadence (la) est une qualité de la bonne musique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent un sentiment vif de la mesure, en sorte qu'ils la marquent et la sentent tomber à propos, sans qu'ils y pensent et comme par instinct. Cette qualité est sur-tout requise dans les airs à danser. *Le menuet marque bien la* cadence ; *cette chaconne manque de* cadence. La *cadence*, en ce sens étant une qualité, porte ordinairement l'article défini *la ;* au lieu que la *cadence* harmonique porte, comme individuelle, l'article numérique. *Une* cadence *parfaite. Trois* cadences *évitées*, etc.

Cadence signifie encore la conformité des pas du danseur avec la mesure marquée par l'instrument. *Il sort de* cadence ; *il est bien en* cadence. Mais il faut observer que la *cadence* ne se marque pas toujours comme se bat la mesure. Ainsi, le maître de musique marque le mouvement du menuet en frappant au commencement de chaque mesure ; au lieu que le maître à danser ne bat

que de deux en deux mesures, parcequ'il en faut autant pour former les quatre pas du menuet.

Cadencé, *adj.* Une musique bien *cadencée* est celle où la cadence est sensible, où le rhythme et l'harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible à faire sentir le mouvement : car le choix des accords n'est pas indifférent pour marquer les temps de la mesure, et l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même harmonie sur le frappé et sur le levé. De même il ne suffit pas de partager les mesures en valeurs égales, pour en faire sentir les retours égaux: mais le rhythme ne dépend pas moins de l'accent qu'on donne à la mélodie que des valeurs qu'on donne aux notes ; car on peut avoir des temps très égaux en valeurs, et toutefois très mal *cadencés ;* ce n'est pas assez que l'égalité y soit, il faut encore qu'on la sente.

Cadenza, *s. f.* Mot italien par lequel on indique un point d'orgue non écrit, et que l'auteur laisse à la volonté de celui qui exécute la partie principale, afin qu'il y fasse, relativement au caractere de l'air, les pas-

sages les plus convenables à sa voix, à son instrument, ou à son goût.

Ce point d'orgue s'appelle *cadenza*, parce-qu'il se fait ordinairement sur la premiere note d'une cadence finale; et il s'appelle aussi *arbitrio*, à cause de la liberté qu'on y laisse à l'exécutant de se livrer à ses idées et de suivre son propre goût. La musique françoise, sur-tout la vocale, qui est extrêmement servile, ne laisse au chanteur aucune pareille liberté, dont même il seroit fort embarrassé de faire usage.

CANARDER, *v. n.* C'est, en jouant du hautbois, tirer un son nasillard et rauque, approchant du cri du canard : c'est ce qui arrive aux commençans, et sur-tout dans le bas, pour ne pas serrer assez l'anche des levres. Il est aussi très ordinaire à ceux qui chantent la haute-contre de *carnarder;* parce-que la haute-contre est une voix factice et forcée, qui se sent toujours de la contrainte avec laquelle elle sort.

CANARIE, *s. f.* Espece de gigue dont l'air est d'un mouvement encore plus vif que celui de la gigue ordinaire : c'est pourquoi l'on le marque quelquefois par $\frac{6}{16}$. Cette

danse n'est plus en usage aujourd'hui. (Voyez GIGUE.)

CANEVAS, *s. m.* C'est ainsi qu'on appelle à l'opéra de Paris des paroles que le musicien ajuste aux notes d'un air à parodier. Sur ces paroles, qui ne signifient rien, le poëte en ajuste d'autres qui ne signifient pas grand'chose, où l'on ne trouve pour l'ordinaire pas plus d'esprit que de sens, où la prosodie françoise est ridiculement estropiée, et qu'on appelle encore avec grande raison des *canevas*.

CANON, *s. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, une regle ou méthode pour déterminer les rapports des intervalles. L'on donnoit aussi le nom de *canon* à l'instrument par lequel on trouvoit ces rapports; et Ptolomée a donné le même nom au livre que nous avons de lui sur les rapports de tous les intervalles harmoniques. En général on appeloit *sectio canonis* la division du monocorde par tous ces intervalles, et *canon universalis* le monocorde ainsi divisé, ou la table qui le représentoit. (Voyez MONOCORDE.)

CANON, en musique moderne, est une

sorte de fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parceque les parties, partant l'une après l'autre, répetent sans cesse le même chant.

Autrefois, dit Zarlin, on mettoit à la tête des fugues perpétuelles, qu'il appelle *fughe in conseguenza*, certains avertissemens qui marquoient comment il falloit chanter ces sortes de fugues; et ces avertissemens, étant proprement les regles de ces fugues, s'intituloient *canoni*, regles, *canons*. De là, prenant le titre pour la chose, on a, par métonymie, nommé *canon* cette espece de fugue.

Les *canons* les plus aisés à faire et les plus communs se prennent à l'unisson ou à l'octave, c'est-à-dire que chaque partie répete sur le même ton le chant de celle qui la précede. Pour composer cette espece de *canon*, il ne faut qu'imaginer un chant à son gré, y ajouter en partition autant de parties qu'on veut à voix égales, puis, de toutes ces parties chantées successivement, former un seul air, tâchant que cette succession produise un tout agréable, soit dans l'harmonie, soit dans le chant.

Pour exécuter un tel *canon*, celui qui

doit chanter le premier part seul, chantant de suite l'air entier, et le recommençant aussitôt sans interrompre la mesure. Dès que celui-ci a fini le premier couplet, qui doit servir de sujet perpétuel, et sur lequel le *canon* entier a été composé, le second entre, et commence ce même premier couplet, tandis que le premier entré poursuit le second : les autres partent de même successivement, dès que celui qui les précede est à la fin du même premier couplet : en recommençant ainsi sans cesse, on ne trouve jamais de fin générale, et l'on poursuit le *canon* aussi long-temps qu'on veut.

L'on peut encore prendre une fugue perpétuelle à la quinte ou à la quarte ; c'est-à-dire que chaque partie répétera le chant de la précédente, une quinte ou une quarte plus haut ou plus bas. Il faut alors que le *canon* soit imaginé tout entier, *di prima intenzione*, comme disent les Italiens, et que l'on ajoute des bémols ou des dieses aux notes dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la quinte ou à la quarte, le chant de la partie précédente. On ne doit avoir égard ici à aucune modu-

lation, mais seulement à l'identité du chant; ce qui rend la composition du *canon* plus difficile ; car à chaque fois qu'une partie reprend la fugue, elle entre dans un nouveau ton : elle en change presque à chaque note, et, qui pis est, nulle partie ne se trouve à la fois dans le même ton qu'une autre ; ce qui fait que ces sortes de *canons*, d'ailleurs peu faciles à suivre, ne font jamais un effet agréable, quelque bonne qu'en soit l'harmonie, et quelque bien chantés qu'ils soient.

Il y a une troisieme sorte de *canons* très rares, tant à cause de l'excessive difficulté, que parcequ'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'est ce qu'on pourroit appeler *double canon renversé*, tant par l'inversion qu'on y met dans le chant des parties, que par celle qui se trouve entre les parties mêmes en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette espece de *canons*, que, soit qu'on chante les parties dans l'ordre naturel, soit qu'on renverse le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, en sorte que l'on commence par

la fin, et que la basse devienne le dessus, on a toujours une bonne harmonie et un *canon* régulier. Voyez, *pl.* D, *fig.* 11, deux exemples de cette espece de *canons* tirés de Bontempi, lequel donne aussi des regles pour les composer. Mais on trouvera le vrai principe de ces regles au mot SYSTÊME, dans l'exposition de celui de M. Tartini.

Pour faire un *canon* dont l'harmonie soit un peu variée, il faut que les parties ne se suivent pas trop promptement, que l'une n'entre que long-temps après l'autre. Quand elles se suivent si rapidement, comme à la pause ou demi-pause, on n'a pas le temps d'y faire passer plusieurs accords, et le *canon* ne peut manquer d'être monotone: mais c'est un moyen de faire sans beaucoup de peine des *canons* à tant de parties qu'on veut; car un *canon* de quatre mesures seulement sera déja à huit parties si elles se suivent à la demi-pause, et à chaque mesure qu'on ajoutera, l'on gagnera encore deux parties.

L'empereur Charles VI, qui étoit grand musicien et composoit très bien, se plaisoit beaucoup à faire et chanter des *canons*.

L'Italie est encore pleine de fort beaux *canons* qui ont été faits pour ce prince par les meilleurs maîtres de ce pays-là.

Cantabile, *adjectif italien* qui signifie *chantable*, *commode à chanter.* Il se dit de tous les chants dont, en quelque mesure que ce soit, les intervalles ne sont pas trop grands, ni les notes trop précipitées, de sorte qu'on peut les chanter aisément sans forcer ni gêner la voix. Le mot *cantabile* passe aussi peu-à-peu dans l'usage françois. On dit *parlez-moi du* cantabile ; *un beau* cantabile *me plaît plus que tous vos airs d'exécution.*

Cantate, *s. f.* Sorte de petit poëme lyrique qui se chante avec des accompagnemens, et qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du musicien la chaleur et les graces de la musique imitative et théâtrale. Les *cantates* sont ordinairement composées de trois récitatifs, et d'autant d'airs. Celles qui sont en récit, et les airs en maximes, sont toujours froides et mauvaises; le musicien doit les rebuter. Les meilleures sont celles où, dans une situation vive et touchante, le principal personnage

parle lui-même; car nos *cantates* sont communément à voix seule. Il y en a pourtant quelques unes à deux voix en forme de dialogue, et celles-là sont encore agréables quand on y sait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échafaudage, pour faire une sorte d'exposition et mettre l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les *cantates* ont passé de mode, et qu'on leur a substitué, même dans les concerts, des scenes d'opéra.

La mode des *cantates* nous est venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui est italien, et c'est l'Italie aussi qui les a proscrites la premiere. Les *cantates* qu'on y fait aujourd'hui sont de véritables pieces dramatiques à plusieurs acteurs, qui ne different des opéra qu'en ce que ceux-ci se représentent au théâtre, et que les *cantates* ne s'exécutent qu'en concert : de sorte que la *cantate* est sur un sujet profane ce qu'est l'*oratorio* sur un sujet sacré.

Cantatille, *s. f.* diminutif de *cantate*, n'est en effet qu'une cantate fort courte, dont le sujet est lié par quelques vers de récitatif, en deux ou trois airs en rondeau

pour l'ordinaire, avec des accompagnemens de symphonie. Le genre de la *cantatille* vaut moins encore que celui de la *cantate*, auquel on l'a substitué parmi nous. Mais comme on n'y peut développer ni passions ni tableaux, et qu'elle n'est susceptible que de gentillesse, c'est une ressource pour les petits faiseurs de vers, et pour les musiciens sans génie.

Cantique, *s. m.* Hymne que l'on chante en l'honneur de la Divinité.

Les premiers et les plus anciens *cantiques* furent composés à l'occasion de quelque évènement mémorable, et doivent être comptés entre les plus anciens monumens historiques.

Ces *cantiques* étoient chantés par des chœurs de musique, et souvent accompagnés de danses, comme il paroît par l'écriture. La plus grande piece qu'elle nous offre en ce genre est le *cantique des cantiques*, ouvrage attribué à Salomon, et que quelques auteurs prétendent n'être que l'épithalame de son mariage avec la fille du roi d'Egypte. Mais les théologiens montrent, sous cet emblême, l'union de Jé-

sus-Christ et de l'église. Le sieur de Cahusac ne voyoit dans le *cantique des cantiques* qu'un opéra très bien fait ; les scenes, les récits, les duo, les chœurs, rien n'y manquoit selon lui, et il ne doutoit pas même que cet opéra n'eût été représenté.

Je ne sache pas qu'on ait conservé le nom de *cantique* à aucun des chants de l'église romaine, si ce n'est le *cantique* de Siméon, celui de Zacharie, et le *magnificat*, appelé le *cantique* de la Vierge. Mais parmi nous on appelle *cantique* tout ce qui se chante dans nos temples, excepté les psaumes qui conservent leur nom.

Les Grecs donnoient encore le nom de *cantiques* à certains monologues passionnés de leurs tragédies, qu'on chantoit sur le mode hypodorien, ou sur l'hypophrygien, comme nous l'apprend Aristote au dix-neuvieme de ses problêmes.

Canto. Ce mot italien, écrit dans une partition sur la portée vuide du premier violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie chantante.

Caprice, *s. m.* Sorte de piece de musique libre, dans laquelle l'auteur, sans s'as-

sujettir à aucun sujet, donne carriere à son génie et se livre à tout le feu de la composition. Le *caprice* de Rebel étoit estimé dans son temps. Aujourd'hui les *caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos violons.

Caracteres de musique. Ce sont les divers signes qu'on emploie pour représenter tous les sons de la mélodie, et toutes les valeurs des temps et de la mesure ; de sorte qu'à l'aide de ces *caracteres* on puisse lire et exécuter la musique exactement comme elle a été composée ; et cette maniere d'écrire s'appelle *noter*. (Voyez notes.)

Il n'y a que les nations de l'Europe qui sachent écrire leur musique. Quoique dans les autres parties du monde chaque peuple ait aussi la sienne, il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait poussé ses recherches jusqu'à des *caracteres* pour la noter. Au moins est-il sûr que les Arabes ni les Chinois, les deux peuples étrangers qui ont le plus cultivé les lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de pareils *caracteres*. A la vérité les Persans donnent des noms de villes de leur pays ou des parties du corps humain aux

quarante-huit sons de leur musique. Ils disent, par exemple, pour donner l'intonation d'un air, *Allez de cette ville à celle-là*, ou *allez du doigt au coude;* mais ils n'ont aucun signe propre pour exprimer sur le papier ces mêmes sons : et, quant aux Chinois, on trouve dans le P. du Halde, qu'ils furent étrangement surpris de voir les jésuites noter et lire sur cette même note tous les airs chinois qu'on leur faisoit entendre.

Les anciens Grecs se servoient pour *caracteres*, dans leur musique ainsi que dans leur arithmétique, des lettres de leur alphabet ; mais, au lieu de leur donner dans la musique une valeur numéraire qui marquât les intervalles, ils se contentoient de les employer comme signes, les combinant en diverses manieres, les mutilant, les accouplant, les couchant, les retournant différemment, selon les genres et les modes, comme on peut voir dans le recueil d'Alypius. Les Latins les imiterent, en se servant, à leur exemple, des lettres de l'alphabet; et il nous en reste encore la

lettre jointe au nom de chaque note de notre échelle diatonique et naturelle.

Gui Arétin imagina les lignes, les portées, les signes particuliers qui nous sont demeurés sous le nom de *notes*, et qui sont aujourd'hui la langue musicale et universelle de toute l'Europe. Comme ces derniers signes, quoiqu'admis unanimement et perfectionnés depuis l'Arétin, ont encore de grands défauts, plusieurs ont tenté de leur substituer d'autres notes : de ce nombre ont été Parran, Souhaitti, Sauveur, Dumas, et moi-même. Mais comme, au fond, tous ces systêmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on est tout accoutumé, ne faisoient qu'en substituer d'autres dont l'habitude est encore à prendre, je pense que le public a très sagement fait de laisser les choses comme elles sont, et de nous renvoyer, nous et nos systêmes, au pays des vaines spéculations.

Carrillon. Sorte d'air fait pour être exécuté par plusieurs cloches accordées à différens tons. Comme on fait plutôt le *carrillon* pour les cloches que les cloches pour

le

le *carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de sons divers qu'il y a de cloches. Il faut observer de plus que tous leurs sons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire harmonie avec celui qui le précede et avec celui qui le suit : assujettissement qui, dans un mouvement gai, doit s'étendre à toute une mesure, et même au-delà, afin que les sons qui durent ensemble ne dissonent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres observations à faire pour composer un bon *carrillon*, et qui rendent ce travail plus pénible que satisfaisant : car c'est toujours une sotte musique que celle des cloches, quand même tous les sons en seroient exactement justes, ce qui n'arrive jamais. On trouvera (*planche* A, *fig.* 14) l'exemple d'un *carrillon* consonnant, composé pour être exécuté sur une pendule à neuf timbres, faite par M. Romilly, célebre horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle assujettissent le concours harmonique des sons voisins et le petit nombre des timbres ne permet guere de mettre du chant dans un semblable air.

CARTELLES. Grandes feuilles de peau d'âne préparées, sur lesquelles on entaille les traits des portées, pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en composant et l'effacer ensuite avec une éponge ; l'autre côté, qui n'a point de portées, peut servir à écrire et barbouiller, et s'efface de même, pourvu qu'on n'y laisse pas trop vieillir l'encre. Avec une *cartelle* un compositeur soigneux en a pour sa vie, et épargne bien des rames de papier réglé : mais il y a ceci d'incommode, que la plume, passant continuellement sur les lignes entaillées, gratte et s'émousse facilement. Les *cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples.

CASTRATO, *s. m.* Musicien qu'on a privé dans son enfance des organes de la génération, pour lui conserver la voix aiguë qui chante la partie appelée *dessus* ou *soprano*. Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes si différens, il est certain que la mutilation de l'un prévient et empêche dans l'autre cette mutation qui survient aux hommes à l'âge nubile, et qui baisse tout-à-coup leur voix d'une octave. Il se trouve en Italie des peres barbares

qui, sacrifiant la nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération pour le plaisir des gens voluptueux et cruels qui osent rechercher le chant de ces malheureux. Laissons aux honnêtes femmes des grandes villes les ris modestes, l'air dédaigneux et les propos plaisans dont ils sont l'éternel objet; mais faisons entendre, s'il se peut, la voix de la pudeur et de l'humanité qui crie et s'éleve contre cet infâme usage; et que les princes qui l'encouragent par leurs recherches rougissent une fois de nuire en tant de façons à la conservation de l'espece humaine.

Au reste l'avantage de la voix se compense dans les *castrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur et sans passion, sont sur le théâtre les plus maussades acteurs du monde : ils perdent leur voix de très bonne heure et prennent un embonpoint dégoûtant; ils parlent et prononcent plus mal que les vrais hommes, et il y a même des lettres, telles que l'*r*, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout.

Quoique le mot *castrato* ne puisse offen-

ser les plus délicates oreilles, il n'en est pas de même de son synonyme françois : preuve évidente que ce qui rend les mots indécens ou déshonnêtes dépend moins des idées qu'on leur attache, que de l'usage de la bonne compagnie, qui les tolere ou les proscrit à son gré.

On pourroit dire cependant que le mot italien s'admet comme représentant une profession, au lieu que le mot françois ne représente que la privation qui y est jointe.

CATABAUCALESE. Chanson des nourrices chez les anciens. (Voyez CHANSON.)

CATACOUSTIQUE, *s. f.* Science qui a pour objet les sons réfléchis, ou cette partie de l'acoustique qui considere les propriétés des échos. Ainsi la *catacoustique* est à l'acoustique ce que la catoptrique est à l'optique.

CATAPHONIQUE, *s. f.* Science des sons réfléchis, qu'on appelle aussi *catacoustique.* (Voyez l'*article précédent.*)

CAVATINE, *s. f.* Sorte d'air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni reprise ni seconde partie, et qui se trouve souvent dans des récitatifs obligés. Ce changement subit du récitatif au chant mesuré, et le

retour inattendu du chant mesuré au récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du récitatif obligé.

Le mot *cavatina* est italien; et, quoique je ne veuille pas, comme Brossard, expliquer dans un dictionnaire françois tous les mots techniques italiens, sur-tout lorsque ces mots ont des synonymes dans notre langue, je me crois pourtant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots qu'on emploie dans la musique notée; parcequ'en exécutant cette musique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, et que l'auteur n'y a pas mis pour rien.

Centoniser, *v. n.* Terme de plain-chant. C'est composer un chant de traits recueillis et arrangés pour la mélodie qu'on a en vue. Cette maniere de composer n'est pas de l'invention des symphonistes modernes, puisque, selon l'abbé Le Beuf, saint Grégoire lui-même a *centonisé*.

Chaconne, *s. f.* Sorte de piece de musique faite pour la danse, dont la mesure est bien marquée et le mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *chaconnes* à deux

temps et à trois; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce sont pour l'ordinaire des chants qu'on appelle couplets, composés et variés en diverses manieres, sur une basse-contrainte, de quatre en quatre mesures, commençant presque toujours par le second temps pour prévenir l'interruption. On s'est affranchi peu-à-peu de cette contrainte de la basse, et l'on n'y a presque plus aucun égard.

La beauté de la *chaconne* consiste à trouver des chants qui marquent bien le mouvement, et, comme elle est souvent fort longue, à varier tellement les couplets, qu'ils contrastent bien ensemble et qu'ils réveillent sans cesse l'attention de l'auditeur. Pour cela, on passe et repasse à volonté du majeur au mineur, sans quitter pourtant beaucoup le ton principal, et du grave au gai, ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la mesure.

La *chaconne* est née en Italie, et elle y étoit autrefois fort en usage de même qu'en Espagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos opéra.

CHANSON. Espece de petit poëme lyrique

fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un air pour être chanté dans des occasions familieres, comme à table, avec ses amis, avec sa maîtresse, et même seul, pour éloigner quelques instans l'ennui si l'on est riche, et pour supporter plus doucement la misere et le travail si l'on est pauvre.

L'usage des *chansons* semble être une suite naturelle de celui de la parole, et n'est en effet pas moins général; car partout où l'on parle l'on chante. Il n'a fallu pour les imaginer que déployer ses organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, et fortifier par l'expression dont la voix est capable le sentiment qu'on vouloit rendre ou l'image qu'on vouloit peindre. Aussi les anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire, qu'ils avoient déja des *chansons*. Leurs lois et leurs histoires, les louanges des dieux et des héros, furent chantées avant d'être écrites. Et de là vient, selon Aristote, que le même nom grec fut donné aux lois et aux *chansons*.

Toute la poésie lyrique n'étoit proprement que des *chansons :* mais je dois me

borner ici à parler de celle qui portoit plus particulièrement ce nom, et qui en avoit mieux le caractere selon nos idées.

Commençons par les airs de table. Dans les premiers temps, dit M. de la Nauze, tous les convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque et d'Artémon, chantoient ensemble et d'une seule voix les louanges de la Divinité : ainsi ces *chansons* étoient de véritables pæans ou cantiques sacrés. Les dieux n'étoient point pour eux des trouble-fêtes, et ils ne dédaignoient pas de les admettre dans leurs plaisirs.

Dans la suite les convives chantoient successivement, chacun à son tour, tenant une branche de myrte, qui passoit de la main de celui qui venoit de chanter à celui qui chantoit après lui. Enfin, quand la musique se perfectionna dans la Grece, et qu'on employa la lyre dans les festins, il n'y eut plus, disent les auteurs déja cités, que les habiles gens qui fussent en état de chanter à table, du moins en s'accompagnant de la lyre ; les autres, contraints de s'en tenir à la branche de myrte, donnerent lieu à un proverbe grec, par lequel

on disoit qu'un homme chantoit au myrte, quand on vouloit le taxer d'ignorance.

Ces *chansons* accompagnées de la lyre, et dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *scolies*, mot qui signifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer, selon Plutarque, la difficulté de la *chanson;* ou, comme le veut Artémon, la situation irréguliere de ceux qui chantoient : car, comme il falloit être habile pour chanter ainsi, chacun ne chantoit pas à son rang, mais seulement ceux qui savoient la musique, lesquels se trouvoient dispersés çà et là et placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les sujets des scolies se tiroient non seulement de l'amour et du vin, ou du plaisir en général, comme aujourd'hui, mais encore de l'histoire, de la guerre, et même de la morale. Telle est la *chanson* d'Aristote sur la mort d'Hermias son ami et son allié, laquelle fit accuser son auteur d'impiété.

« O vertu, qui, malgré les difficultés « que vous présentez aux foibles mortels, « êtes l'objet charmant de leurs recher- « ches ! vertu pure et aimable ! ce fut

« toujours aux Grecs un destin digne d'en-
« vie de mourir pour vous et de souffrir
« avec constance les maux les plus affreux.
« Telles sont les semences d'immortalité
« que vous répandez dans tous les cœurs :
« les fruits en sont plus précieux que
« l'or, que l'amitié des parens, que le
« sommeil le plus tranquille. Pour vous le
« divin Hercule et les fils de Léda sup-
« porterent mille travaux, et le succès de
« leurs exploits annonça votre puissance.
« C'est par amour pour vous qu'Achille
« et Ajax descendirent dans l'empire de
« Pluton ; et c'est en vue de votre céleste
« beauté que le prince d'Atarne s'est aussi
« privé de la lumiere du soleil. Prince à ja-
« mais célebre par ses actions, les filles de
« mémoire chanteront sa gloire toutes les
« fois qu'elles chanteront le culte de Jupiter
« hospitalier et le prix d'une amitié durable
« et sincere. »

Toutes leurs *chansons* morales n'étoient pas si graves que celle-là. En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

« Le premier de tous les biens est la
« santé, le second la beauté, le troisieme

« les richesses amassées sans fraude, et le « quatrieme la jeunesse qu'on passe avec « ses amis. »

Quant aux scolies qui roulent sur l'amour et le vin, on en peut juger par les soixante et dix odes d'Anacréon qui nous restent. Mais, dans ces sortes de *chansons* mêmes, on voyoit encore briller cet amour de la patrie et de la liberté dont tous les Grecs étoient transportés.

« Du vin et de la santé, dit une de ces « *chansons*, pour ma Clitagora et pour « moi, avec le secours des Thessaliens ». C'est qu'outre que Clitagora étoit Thessalienne, les Athéniens avoient autrefois reçu des secours des Thessaliens contre la tyrannie des Pisistratides.

Ils avoient aussi des *chansons* pour les diverses professions : telles étoient les *chansons* des bergers, dont une espece, appelée *bucoliasme*, étoit le véritable chant de ceux qui conduisoient le bétail; et l'autre, qui est proprement la *pastorale*, en étoit l'agréable imitation : la *chanson* des moissonneurs, appelée *le lytierse*, du nom d'un fils de Midas qui s'occupoit par goût à faire

la moisson : la *chanson* des meûniers, appelée *hymée* ou *épiaulie ;* comme celle-ci tirée de Plutarque, *Moulez, meule, moulez, car Pittacus qui regne dans l'auguste Mitylene aime à moudre ;* parceque Pittacus étoit grand mangeur : la *chanson* des tisserands, qui s'appeloit *éline :* la *chanson yule* des ouvriers en laine : celle des nourrices, qui s'appeloit *catabaucalese* ou *nunnie :* la *chanson* des amans, appelée *nomion :* celle des femmes, appelée *calyce ; harpalice* celle des filles. Ces deux dernieres, attendu le sexe, étoient aussi des *chansons* d'amour.

Pour des occasions particulieres ils avoient la *chanson* des noces, qui s'appeloit *hyménée*, *épithalame ;* la *chanson* de *Datis* pour des occasions joyeuses ; les lamentations, l'*ialeme* et le *linos*, pour des occasions funebres et tristes. Ce *linos* se chantoit aussi chez les Egyptiens, et s'appeloit par eux *maneros*, du nom d'un de leurs princes au deuil duquel il avoit été chanté. Par un passage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *linos* pouvoit aussi marquer la joie.

Enfin il y avoit encore des hymnes ou

chansons en l'honneur des dieux et des héros : telles étoient les *iules* de Cérès et Proserpine, la *philelie* d'Apollon, les *upinges* de Diane, etc.

Ce genre passa des Grecs aux Latins, et plusieurs odes d'Horace sont des *chansons* galantes ou bachiques. Mais cette nation, plus guerriere que sensuelle, fit durant très long-temps un médiocre usage de la musique et des *chansons*, et n'a jamais approché sur ce point des graces de la volupté grecque. Il paroît que le chant resta toujours rude et grossier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux noces étoit plutôt des clameurs que des *chansons*, et il n'est guere à présumer que les *chansons* satyriques des soldats aux triomphes de leurs généraux eussent une mélodie fort agréable.

Les modernes ont aussi leurs *chansons* de différentes especes, selon le génie et le goût de chaque nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe dans l'art de les composer, sinon pour le tour et la mélodie des airs, au moins pour le sel, la grace et la finesse des paroles; quoique, pour l'ordinaire, l'esprit et la satyre s'y montrent

bien mieux encore que le sentiment et la volupté. Ils se sont plus à cet amusement, et y ont excellé dans tous les temps, témoins les anciens troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai, tournant tout en plaisanterie; les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, et le pays produit d'excellent vin : le moyen de n'y pas chanter sans cesse? Nous avons encore d'anciennes *chansons* de Thibault, comte de Champagne, l'homme le plus galant de son siecle, mises en musique par Guillaume de Machault. Marot en fit beaucoup qui nous restent; et, grace aux airs d'Orlande et de Claudin, nous en avons aussi plusieurs de la pléiade de Charles IX. Je ne parlerai point des *chansons* plus modernes, par lesquelles les musiciens Lambert, du Bousset, la Garde et autres, ont acquis un nom, et dont on trouve autant de poëtes qu'il y a de gens de plaisir parmi le peuple du monde qui s'y livre le plus, quoique non pas tous aussi célebres que le comte de Coulange et l'abbé de Lattaignant. La Provence et le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent : on voit toujours régner dans

ces provinces un air de gaieté qui porte sans cesse leurs habitans au chant et à la danse. Un Provençal menace, dit-on, son ennemi d'une *chanson*, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de stilet: chacun a ses armes. Les autres pays ont aussi leurs provinces chansonnieres: en Angleterre c'est l'Ecosse; en Italie c'est Venise. (Voyez BARCAROLLES.)

Nos *chansons* sont de plusieurs sortes; mais en général elles roulent ou sur l'amour, ou sur le vin, ou sur la satyre. Les *chansons* d'amour sont les airs tendres, qu'on appelle encore airs sérieux; les romances, dont le caractere est d'émouvoir l'ame insensiblement par le récit tendre et naïf de quelque histoire amoureuse et tragique; les *chansons* pastorales et rustiques, dont plusieurs sont faites pour danser, comme les musettes, les gavottes, les branles, etc.

Les *chansons* à boire sont assez communément des airs de basse ou des rondes de table: c'est avec beaucoup de raison qu'on en fait peu pour les dessus; car il n'y a pas une idée de débauche plus crapuleuse et plus vile que celle d'une femme ivre.

A l'égard des *chansons* satyriques, elles sont comprises sous le nom de vaudevilles, et lancent indifféremment leurs traits sur le vice et sur la vertu, en les rendant également ridicules; ce qui doit proscrire le vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une espece de *chanson* qu'on appelle parodie : ce sont des paroles qu'on ajuste comme on peut sur des airs de violon ou d'autres instrumens, et qu'on fait rimer tant bien que mal, sans avoir égard à la mesure des vers, ni au caractere de l'air, ni au sens des paroles, ni le plus souvent à l'honnêteté. (Voyez PARODIE.)

CHANT, *s. m.* Sorte de modification de la voix humaine par laquelle on forme des sons variés et appréciables. Observons que, pour donner à cette définition toute l'universalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas seulement entendre par *sons appréciables* ceux qu'on peut assigner par les notes de notre musique et rendre par les touches de notre clavier, mais tous ceux dont on peut trouver ou sentir l'unisson et calculer les intervalles de quelque maniere que ce soit.

Il

Il est très difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole differe de la voix qui forme le *chant*. Cette différence est sensible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle consiste, et quand on veut le chercher on ne le trouve pas. M. Dodart a fait des observations anatomiques, à la faveur desquelles il croit, à la vérité, trouver dans les différentes situations du larynx la cause de ces deux sortes de voix. Mais je ne sais si ces observations, ou les conséquences qu'il en tire, sont bien certaines. (Voyez voix.) Il semble ne manquer aux sons qui forment la parole que la permanence, pour former un véritable *chant:* il paroît aussi que les diverses inflexions qu'on donne à la voix en parlant forment des intervalles qui ne sont point harmoniques, qui ne font pas partie de nos systêmes de musique, et qui par conséquent, ne pouvant être exprimés en note, ne sont pas proprement du *chant* pour nous.

Le *chant* ne semble pas naturel à l'homme. Quoique les sauvages de l'Amérique chantent parcequ'ils parlent, le vrai sauvage ne chanta jamais. Les muets ne chantent point;

ils ne forment que des voix sans permanence, des mugissemens sourds que le besoin leur arrache. Je douterois que le sieur Pereyre, avec tout son talent, pût jamais tirer d'eux aucun *chant* musical. Les enfans crient, pleurent, et ne chantent point. Les premieres expressions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de sonore, et ils apprennent à chanter comme à parler à notre exemple. Le *chant* mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accens de la voix parlante ou passionnée: on crie et l'on se plaint sans chanter: mais on imite en chantant les cris et les plaintes; et comme de toutes les imitations la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manieres d'imiter la plus agréable est le *chant*.

Chant, appliqué plus particulièrement à notre musique, en est la partie mélodieuse, celle qui résulte de la durée et de la succession des sons, celle d'où dépend toute l'expression, et à laquelle tout le reste est subordonné. (Voyez MUSIQUE, MÉLODIE.) Les *chants* agréables frappent d'abord, ils se gravent facilement dans la mémoire;

mais ils sont souvent l'écueil des compositeurs, parcequ'il ne faut que du savoir pour entasser des accords, et qu'il faut du talent pour imaginer des *chants* gracieux. Il y a dans chaque nation des tours de *chant* triviaux et usés, dans lesquels les mauvais musiciens retombent sans cesse; il y en a de baroques qu'on n'use jamais, parceque le public les rebute toujours. Inventer des *chants* nouveaux appartient à l'homme de génie : trouver de beaux *chants* appartient à l'homme de goût.

Enfin, dans son sens le plus resserré, *chant* se dit seulement de la musique vocale; et dans celle qui est mêlée de symphonie, on appelle parties de *chant* celles qui sont destinées pour les voix.

Chant ambrosien. Sorte de plain-chant dont l'invention est attribuée à saint Ambroise, archevêque de Milan. (Voyez plain-chant.)

Chant grégorien. Sorte de plain-chant dont l'invention est attribuée à saint Grégoire, pape, et qui a été substitué ou préféré dans la plupart des églises au *chant* ambrosien. (Voyez plain-chant.)

Chant en ison ou chant égal. On appelle ainsi un *chant* ou une psalmodie qui ne roule que sur deux sons, et ne forme par conséquent qu'un seul intervalle. Quelques ordres religieux n'ont dans leurs églises d'autre *chant* que le *chant en ison*.

Chant sur le livre. Plain-chant ou contre-point à quatre parties, que les musiciens composent et chantent in-promptu sur une seule, savoir le livre de chœur qui est au lutrin; en sorte qu'excepté la partie notée, qu'on met ordinairement à la taille, les musiciens affectés aux trois autres parties n'ont que celle-là pour guide, et composent chacun la leur en chantant.

Le *chant sur le livre* demande beaucoup de science, d'habitude et d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'est pas toujours aisé de rapporter les tons du plain-chant à ceux de notre musique. Cependant il y a des musiciens d'église si versés dans cette sorte de chant, qu'ils y commencent et poursuivent même des fugues, quand le sujet en peut comporter, sans confondre et croiser les parties, ni faire de faute dans l'harmonie.

CHANTER, *v. n.* C'est, dans l'acception la plus générale, former avec la voix des sons variés et appréciables. (Voyez CHANT.) Mais c'est plus communément faire diverses inflexions de voix, sonores, agréables à l'oreille, par des intervalles admis dans la musique et dans les regles de la modulation.

On *chante* plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable et sonore, l'oreille plus ou moins juste, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, et plus ou moins de pratique de l'art du *chant.* A quoi l'on doit ajouter, dans la musique imitative et théâtrale, le degré de sensibilité qui nous affecte plus ou moins des sentimens que nous avons à rendre. On a aussi plus ou moins de disposition à *chanter* selon le climat sous lequel on est né, et selon le plus ou moins d'accent de sa langue naturelle; car plus la langue est accentuée, et par conséquent mélodieuse et *chantante*, plus aussi ceux qui la parlent ont naturellement de facilité à *chanter.*

On a fait un art du *chant*, c'est-à-dire que, des observations sur les voix qui

chantoient le mieux, on a composé des regles pour faciliter et perfectionner l'usage de ce don naturel. (Voyez MAÎTRE A CHANTER.) Mais il reste bien des découvertes à faire sur la maniere la plus facile, la plus courte et la plus sûre d'acquérir cet art.

CHANTERELLE, *s. f.* Celle des cordes du violon, et des instrumens semblables, qui a le son le plus aigu. On dit d'une symphonie qu'elle ne quitte pas la *chanterelle*, lorsqu'elle ne roule qu'entre les sons de cette corde et ceux qui lui sont le plus voisins, comme sont presque toutes les parties de violon des opéra de Lulli et des symphonies de son temps.

CHANTEUR, musicien qui chante dans un concert.

CHANTRE, *s. m.* Ceux qui chantent au chœur dans les églises catholiques s'appellent *chantres*. On ne dit point *chanteur* à l'église, ni *chantre* dans un concert.

Chez les réformés on appelle *chantre* celui qui entonne et soutient le chant des psaumes dans le temple : il est assis au-dessous de la chaire du ministre sur le devant. Sa fonction exige une voix très forte,

capable de dominer sur celle de tout le peuple, et de se faire entendre jusqu'aux extrémités du temple. Quoiqu'il n'y ait ni prosodie ni mesure dans notre maniere de chanter les psaumes, et que le chant en soit si lent qu'il est facile à chacun de le suivre, il me semble qu'il seroit nécessaire que le *chantre* marquât une sorte de mesure. La raison en est que le *chantre* se trouvant fort éloigné de certaines parties de l'église, et le son parcourant assez lentement ces grands intervalles, sa voix se fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déja pris un autre ton, et commencé d'autres notes ; ce qui devient d'autant plus sensible en certains lieux, que le son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre que du milieu où est le *chantre*, la masse d'air qui remplit le temple se trouve partagée à la fois en divers sons fort discordans, qui enjambent sans cesse les uns sur les autres et choquent fortement une oreille exercée; défaut que l'orgue même ne fait qu'augmenter, parcequ'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le *chantre*, il ne donne le ton que d'une extrémité.

Or, le remede à cet inconvénient me paroît très simple : car comme les rayons visuels se communiquent à l'instant de l'objet à l'œil, ou du moins avec une vîtesse incomparablement plus grande que celle avec laquelle le son se transmet du corps sonore à l'oreille, il suffit de substituer l'un à l'autre, pour avoir, dans toute l'étendue du temple, un chant bien simultané et parfaitement d'accord. Il ne faut pour cela que placer le *chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de sa fonction, de maniere qu'il soit à la vue de tout le monde, et qu'il se serve d'un bâton de mesure dont le mouvement s'apperçoive aisément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier : car alors, avec la précaution de prolonger assez la premiere note pour que l'intonation en soit par-tout entendue avant qu'on poursuive, tout le reste du chant marchera bien ensemble, et la discordance dont je parle disparoîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'un homme, employer un chronometre, dont le mouvement seroit encore plus égal dans une mesure si lente.

Il résulteroit de là deux autres avantages; l'un, que, sans presque altérer le chant des psaumes, il seroit aisé d'y introduire un peu de prosodie, et d'y observer du moins les longues et les breves les plus sensibles; l'autre, que ce qu'il y a de monotonie et de langueur dans ce chant, pourroit, selon la premiere intention de l'auteur, être effacé par la basse et les autres parties, dont l'harmonie est certainement la plus majestueuse et la plus sonore qu'il soit possible d'entendre.

Chapeau, *s. m.* Trait demi-circulaire dont on couvre deux ou plusieurs notes, et qu'on appelle plus communément *liaison.* (Voyez liaison.)

Chasse, *s. f.* On donne ce nom à certains airs ou à certaines fanfares de cors ou d'autres instrumens qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des tons que ces mêmes cors donnent à la chasse.

Chevrotter, *v. n.* C'est, au lieu de battre nettement et alternativement du gosier les deux sons qui forment la cadence ou le trill (*voyez ces mots*), en battre un seul

à coups précipités, comme plusieurs doubles croches détachées et à l'unisson ; ce qui se fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui sert alors de soupape, en sorte qu'elle s'ouvre par secousses pour livrer passage à cet air, et se referme à chaque instant par une méchanique semblable à celle du tremblement de l'orgue. Le *chevrottement* est la désagréable ressource de ceux qui n'ayant aucun trill en cherchent l'imitation grossiere ; mais l'oreille ne peut supporter cette substitution, et un seul *chevrottement* au milieu du plus beau chant du monde suffit pour le rendre insupportable et ridicule.

Chiffrer. C'est écrire sur les notes de la basse des chiffres ou autres caracteres indiquant les accords que ces notes doivent porter pour servir de guide à l'accompagnateur. (Voyez chiffres, accord.)

Chiffres. Caracteres qu'on place au-dessus ou au-dessous des notes de la basse, pour indiquer les accords qu'elles doivent porter. Quoique parmi ces caracteres il y en ait plusieurs qui ne sont pas des *chiffres*,

on leur en a généralement donné le nom, parceque c'est la sorte de signes qui s'y présentent le plus fréquemment.

Comme chaque accord est composé de plusieurs sons, s'il avoit fallu exprimer chacun de ces sons par un *chiffre*, on auroit tellement multiplié et embrouillé les *chiffres*, que l'accompagnateur n'auroit jamais eu le temps de les lire au moment de l'exécution. On s'est donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériser chaque accord par un seul *chiffre;* de sorte que ce *chiffre* peut suffire pour indiquer, relativement à la basse, l'espece de l'accord, et par conséquent tous les sons qui doivent le composer. Il y a même un accord qui se trouve chiffré en ne le chiffrant point; car, selon la précision des *chiffres*, toute note qui n'est point chiffrée, ou ne porte aucun accord, ou porte l'accord parfait.

Le *chiffre* qui indique chaque accord est ordinairement celui qui répond au nom de l'accord: ainsi l'accord de seconde se chiffre 2; celui de septieme 7; celui de sixte 6, etc. Il y a des accords qui portent un double nom, et qu'on exprime aussi par un

double *chiffre :* tels sont les accords de sixte-quarte, de sixte-quinte, de septieme et sixte; quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans l'inconvénient qu'on vouloit éviter mais comme la composition des *chiffres* est venue du temps et du hasard, plutôt que d'une étude réfléchie, il n'est pas étonnant qu'il s'y trouve des fautes et des contradictions.

Voici une table de tous les *chiffres* pratiqués dans l'accompagnement, sur quoi l'on observera qu'il y a plusieurs accords qui se chiffrent diversement en différens pays, ou dans le même pays par différens auteurs, ou quelquefois par le même. Nous donnons toutes ces manieres, afin que chacun, pour chiffrer, puisse choisir celle qui lui paroîtra la plus claire, et, pour accompagner, rapporter chaque *chiffre* à l'accord qui lui convient selon la maniere de chiffrer de l'auteur.

TABLE GÉNÉRALE

De tous les chiffres de l'accompagnement.

N. B. On a ajouté une étoile à ceux qui sont plus usités en France aujourd'hui.

CHIFFRES.	NOMS DES ACCORDS.
★	Accord parfait.
8	Idem.
5	Idem.
3	Idem.
5 / 3 . . .	Idem.
3 ♭ . . .	Accord parfait, tierce mineure.
♭ 3 . . .	Idem.
★ ♭	Idem.
5 / ♭ . . .	Idem.
3 # . . .	Accord parfait, tierce majeure.
# 3 . . .	Idem.
★ #	Idem.

CHIFFRES. NOMS DES ACCORDS.

5 # . . . Idem.

3 ♮ . . . Accord parfait, tierce naturelle.

♮ 3 . . . Idem.

* ♮ . . . . Idem.

5 ♮ . . . Idem.

6 3 . . . Accord de sixte.

* 6 . . . . Idem.

Les différentes sixtes dans cet accord se marquent par un accident au chiffre, comme les tierces dans l'accord parfait.

* 6 4 . . . Accord de sixte-quarte.

6 . . . . Idem.

7 5 3 . . . Accord de septieme.

7 5 . . . Idem.

7 5 . . . Idem.

* 7 . . . . Idem.

CHIFFRES. NOMS DES ACCORDS.

* 7 # . . . Septieme avec tierce majeure.

* 7 ♮ . . . Avec tierce mineure.

* 7 ♮ . . . Avec tierce naturelle.

7 ♭ . . . Accord de septieme mineure.

* ♭ 7 . . . Idem.

7 # . . . Accord de septieme majeure.

* # 7 . . . Idem.

7 ♮ . . . De septieme naturelle.

* ♮ 7 . . . Idem.

* 7 ♯ . . . Septieme avec la quinte fausse.

7 5 ♭ . . Idem.

* 7 . . . . Septieme diminuée.

7 ♭ . . . Idem.

♭ 7 . . . Idem.

7 ♭ ♯ . . Idem.

7 ♭ 5 ♭ . . Idem.

♭ 7 ♯ . . Idem.

CHIFFRES. NOMS DES ACCORDS.

♭ 7
♭ 5 . . Idem.

7 ♭
5 ♭
3 . . Idem.

etc.

* # 7 . . . Septieme superflue.
7 # . . . Idem.
7 . . . . Idem.

7
2 . . . Idem.

7 #
4
2 . . Idem.

7
5
4 . . Idem.
2

etc.

7 #
6 ♭ . . Septieme superflue, avec sixte mineure.

* x 7
♭ 6 . . Idem.

x 7
6 ♭
2 . . Idem.

CHIFFRES.	NOMS DES ACCORDS.
x 7 ♭ 6 4	. . Idem. etc.
* 7 2	. . . Septieme et seconde.
6 * 5	. . . Grande sixte.
6	. . . . Idem.
* ♮	. . . . Fausse-quinte.
5 ♭	. . . Idem.
♭ 5	. . . Idem.
6 5	. . Idem.
6 5	. . . Idem.
♮ ♮	. . . Fausse-quinte et sixte majeure.
* x 6 ♮	. . Idem.
x 6 ♭ 5	. . Idem.
6 # 5 ♭	. . Idem.
4 3	. . . Petite sixte.
6 4 3	. . . Idem.

CHIFFRES. NOMS DES ACCORDS.

★ ♭ . . . . . Idem.
6 . . . . . Idem.
♯ ♭ . . . . Idem, majeure.
x 6 / 4 / 3 . . . Idem.
etc.
★ x ♭ . . . . Petite sixte superflue.
x 6 / 4 / 3 . . . Idem.
♯ 6 . . . . Idem.
x 6 / 5 / 3 . . . Idem avec la quinte.
x 6 / 5 . . . Idem.
6 / ♯ / 3 . . . . Petite sixte avec la quarte superflue.
6 / x 4 / 3 . . . . Idem.
♭ / ★ x 4 . . . Idem.
x 4 / 3 . . . Idem.

CHIFFRES.	NOMS DES ACCORDS.
* 2	Accord de seconde.
4 2	Idem.
6 2	Idem.
* 5 2 . . .	Seconde et quinte.
6 4	Triton.
6 4 x . . .	Idem.
6 x 4 . . .	Idem.
6 * . . .	Idem.
6 4 2	Idem.
4 2	Idem.
4 x 2 . . .	Idem.
x 4 2 . . .	Idem.
4 x . . .	Idem.
* x 4 . . .	Idem.

CHIFFRES.	NOMS DES ACCORDS.
4	Idem.
4 x / 3 b	Triton avec tierce mineure.
* 4 / b	Idem.
6 / 4 / 3 b	Idem.
* x 4 / b	Idem.
* x 2	Seconde superflue.
x 4 / x 2	Idem.
4 / z	Idem.
6 / 4 / z	Idem.
etc.	
* 9	Accord de neuvieme.
9 / 5	Idem.
9 / 3	Idem.
* 9 / 7	Neuvieme avec la septieme.

CHIFFRES. NOMS DES ACCORDS.

9 7 5 . . . Idem.

* 4 . . . . . Quarte ou onzieme.

5 4 . . . . Idem.

* 4 9 . . . . Quarte et neuvieme.

* 4 7 . . . . Septieme et quarte.

* x 5 . . . . Quinte superflue.

5 x . . . Idem.

x 5 9 . . . Idem.

x 5 9 7 . . . Idem.

* x 5 ♭ 4 . . . Quinte superflue et quarte.

5 x 4 ♭ . . Idem.

* 7 6 . . . Septieme et sixte.

* 9 6 . . . Neuvieme et sixte.

Fin de la table des chiffres.

Quelques auteurs avoient introduit l'usage de couvrir d'un trait toutes les notes de la basse qui passoient sous un même accord; c'est ainsi que les jolies cantates de M. Clerambault sont chiffrées : mais cette invention étoit trop commode pour durer; elle montroit aussi trop clairement à l'œil toutes les syncopes d'harmonie. Aujourd'hui, quand on soutient le même accord sous quatre différentes notes de basse, ce sont quatre chiffres différens qu'on leur fait porter; de sorte que l'accompagnateur, induit en erreur, se hâte de chercher l'accord même qu'il a sous la main. Mais c'est la mode en France de charger les basses d'une confusion de *chiffres* inutiles : on chiffre tout, jusqu'aux accords les plus évidens; et celui qui met le plus de *chiffres* croit être le plus savant. Une basse ainsi hérissée de *chiffres* triviaux rebute l'accompagnateur, et lui fait souvent négliger les *chiffres* nécessaires. L'auteur doit supposer, ce me semble, que l'accompagnateur sait les élémens de l'accompagnement, qu'il sait placer une sixte sur une médiante, une fausse-quinte sur une note sensible, une

septieme sur une dominante, etc. Il ne doit donc pas chiffrer des accords de cette évidence, à moins qu'il ne faille annoncer un changement de ton. Les *chiffres* ne sont faits que pour déterminer le choix de l'harmonie dans les cas douteux, ou le choix des sons dans les accords qu'on ne doit pas remplir. Du reste, c'est très bien fait d'avoir des basses chiffrées exprès pour les écoliers. Il faut que les *chiffres* montrent à ceux-ci l'application des regles; pour les maîtres il suffit d'indiquer les exceptions.

M. Rameau, dans sa Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement, a trouvé un grand nombre de défauts dans les *chiffres* établis. Il a fait voir qu'ils sont trop nombreux, et pourtant insuffisans, obscurs, équivoques; qu'ils multiplient inutilement les accords, et qu'ils n'en montrent en aucune maniere la liaison.

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu rapporter les *chiffres* aux notes arbitraires de la basse-continue, au lieu de les rapporter immédiatement à l'harmonie fondamentale. La basse-continue fait, sans doute, une partie de l'harmonie; mais elle n'en fait

pas le fondement ; cette harmonie est indépendante des notes de cette basse, et elle a son progrès déterminé auquel la basse même doit assujettir sa marche. En faisant dépendre les accords et les chiffres qui les annoncent des notes de la basse et de leurs différentes marches, on ne montre que des combinaisons de l'harmonie au lieu d'en montrer la base ; on multiplie à l'infini le petit nombre des accords fondamentaux, et l'on force en quelque sorte l'accompagnateur de perdre de vue à chaque instant la véritable succession harmonique.

Après avoir fait de très bonnes observations sur la méchanique des doigts dans la pratique de l'accompagnement, M. Rameau propose de substituer à nos *chiffres* d'autres *chiffres* beaucoup plus simples, qui rendent cet accompagnement tout-à-fait indépendant de la basse-continue ; de sorte que, sans égard à cette basse et même sans la voir, on accompagneroit sur les *chiffres* seuls avec plus de précision qu'on ne peut faire par la méthode établie avec le concours de la basse et des *chiffres*.

Les *chiffres* inventés par M. Rameau in-

diquent deux choses : 1°. l'harmonie fondamentale dans les accords parfaits qui n'ont aucune succession nécessaire, mais qui constatent toujours le ton ; 2°. la succession harmonique déterminée par la marche réguliere des doigts dans les accords dissonans.

Tout cela se fait au moyen de sept *chiffres* seulement. I. Une lettre de la gamme indique le ton, la tonique et son accord : si l'on passe d'un accord parfait à un autre, on change de ton ; c'est l'affaire d'une nouvelle lettre. II. Pour passer de la tonique à un accord dissonant, M. Rameau n'admet que six manieres, à chacune desquelles il assigne un caractere particulier, savoir :

1. Un X pour l'accord sensible : pour la septieme diminuée il suffit d'ajouter un bémol sous cet X.

2. Un 2 pour l'accord de seconde sur la tonique.

3. Un 7 pour son accord de septieme.

4. Cette abréviation *aj.* pour sa sixte ajoutée.

5. Ces deux *chiffres* $\frac{4}{3}$ relatifs à cette tonique pour l'accord qu'il appelle de tierce-

quarte, et qui revient à l'accord de neuvieme sur la seconde note.

6. Enfin ce *chiffre* 4 pour l'accord de quarte et quinte sur la dominante.

III. Un accord dissonant est suivi d'un accord parfait, ou d'un autre accord dissonant : dans le premier cas l'accord s'indique par une lettre; le second se rapporte à la méchanique des doigts. (Voyez DOIGTER.) C'est un doigt qui doit descendre diatoniquement, ou deux, ou trois. On indique cela par autant de points l'un sur l'autre qu'il faut descendre de doigts. Les doigts qui doivent descendre par préférence sont indiqués par la méchanique; les dieses ou bémols qu'ils doivent faire sont connus par le ton ou substitués dans les chiffres aux points correspondans : ou bien, dans le chromatique et l'enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en descendant ou en montant, depuis la ligne d'une note connue, pour marquer qu'elle doit descendre ou monter d'un sémi-ton. Ainsi tout est prévu, et ce petit nombre de signes suffit pour exprimer toute bonne harmonie possible.

On sent bien qu'il faut supposer ici que toute dissonance se sauve en descendant; car s'il y en avoit qui se dussent sauver en montant, s'il y avoit des marches de doigts ascendantes dans des accords dissonans, les points de M. Rameau seroient insuffisans pour exprimer cela.

Quelque simple que soit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroisse pour la pratique, elle n'a point eu de cours. Peut-être a-t-on cru que les *chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en substituer un autre : car s'il simplifie les signes, s'il diminue le nombre des accords, non seulement il n'exprime point encore la véritable harmonie fondamentale, mais il rend de plus ces signes tellement dépendans les uns des autres, que, si l'on vient à s'égarer ou à se distraire un instant, à prendre un doigt pour un autre, on est perdu sans ressource, les points ne signifient plus rien, plus de moyen de se remettre jusqu'à un nouvel accord parfait. Mais, avec tant de raisons de préférence, n'a-t-il point fallu d'autres objections encore pour faire rejeter la méthode de M. Ra-

meau? Elle étoit nouvelle, elle étoit proposée par un homme supérieur en génie à tous ses rivaux; voilà sa condamnation.

Choeur, *s. m.* Morceau d'harmonie complete à quatre parties ou plus, chanté à la fois par toutes les voix et joué par tout l'orchestre. On cherche dans les *chœurs* un bruit agréable et harmonieux qui charme et remplisse l'oreille. Un beau *chœur* est le chef-d'œuvre d'un commençant, et c'est par ce genre d'ouvrage qu'il se montre suffisamment instruit de toutes les regles de l'harmonie. Les François passent, en France, pour réussir mieux dans cette partie, qu'aucune autre nation de l'Europe.

Le *chœur*, dans la musique françoise, s'appelle quelquefois *grand-chœur*, par opposition au *petit-chœur*, qui est seulement composé de trois parties, savoir deux dessus et la haute-contre qui leur sert de basse. On fait de temps en temps entendre séparément ce *petit-chœur*, dont la douceur contraste agréablement avec la bruyante harmonie du grand.

On appelle encore *petit-chœur*, à l'opéra de Paris, un certain nombre des meilleurs

instrumens de chaque genre qui forment comme un petit orchestre particulier autour du clavecin et de celui qui bat la mesure. Ce *petit-chœur* est destiné pour les accompagnemens qui demandent le plus de délicatesse et de précision.

Il y a des musiques à deux ou plusieurs *chœurs* qui se répondent et chantent quelquefois tous ensemble : on en peut voir un exemple dans l'opéra de Jephté. Mais cette pluralité de *chœurs* simultanés, qui se pratique assez souvent en Italie, est peu usitée en France : on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la composition n'en est pas fort facile, et qu'il faut un trop grand nombre de musiciens pour l'exécuter.

Chorion. Nome de la musique grecque, qui se chantoit en l'honneur de la mere des dieux, et qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien.

Choriste, *s. m.* Chanteur non récitant et qui ne chante que dans les chœurs.

On appelle aussi choristes les chantres d'église qui chantent au chœur : *Une antienne à deux choristes.*

Quelques musiciens étrangers donnent

encore le nom de *choriste* à un petit instrument destiné à donner le ton pour accorder les autres. (Voyez TON.)

CHORUS. Faire *chorus*, c'est répéter en chœur, à l'unisson, ce qui vient d'être chanté à voix seule.

CHRESES ou CHRESIS. Une des parties de l'ancienne mélopée, qui apprend au compositeur à mettre un tel arrangement dans la suite diatonique des sons, qu'il en résulte une bonne modulation et une mélodie agréable. Cette partie s'applique à différentes successions de sons appelées par les anciens, *agoge*, *euthia*, *anacamptos*. (Voyez TIRADE.)

CHROMATIQUE, *adj. pris quelquefois substantivement.* Genre de musique qui procede par plusieurs sémi-tons consécutifs. Ce mot vient du grec χρωμα, qui signifie *couleur*; soit parceque les Grecs marquoient ce genre par des caracteres rouges ou diversement colorés; soit, disent les auteurs, parceque le genre *chromatique* est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc et le noir; ou, selon d'autres, parceque ce genre varie et

embellit le diatonique par ses sémi-tons, qui font, dans la musique, le même effet que la variété des couleurs fait dans la peinture.

Boëce attribue à Timothée de Milet l'invention du genre *chromatique*, mais Athénée la donne à Épigonus.

Aristoxene divise ce genre en trois especes, qu'il appelle *molle*, *hemiolion*, et *tonicum*, dont on trouvera les rapports (*pl.* M, *fig.* 5, *n°.* A), le tétracorde étant supposé divisé en soixante parties égales.

Ptolomée ne divise ce même genre qu'en deux especes; *molle* ou *anticum*, qui procede par de plus petits intervalles; et *intensum*, dont les intervalles sont plus grands. (*Même fig. n°.* B.)

Aujourd'hui le genre *chromatique* consiste à donner une telle marche à la basse-fondamentale, que les parties de l'harmonie, ou du moins quelques unes, puissent procéder par sémi tons, tant en montant qu'en descendant; ce qui se trouve plus fréquemment dans le mode mineur, à cause des altérations auxquelles la sixieme et la septieme note y sont sujettes par la nature même du mode.

Les sémi-tons successifs pratiqués dans le *chromatique* ne sont pas tous du même genre, mais presque alternativement mineurs et majeurs, c'est-à-dire *chromatiques* et *diatoniques :* car l'intervalle d'un *ton* mineur contient un sémi-ton mineur ou *chromatique*, et un sémi-ton majeur ou diatonique; mesure que le tempérament rend commune à tous les tons : de sorte qu'on ne peut procéder par deux sémi-tons mineurs conjoints et successifs, sans entrer dans l'enharmonique; mais deux sémi-tons majeurs se suivent deux fois dans l'ordre *chromatique* de la gamme.

La route élémentaire de la basse-fondamentale pour engendrer le *chromatique* ascendant est de descendre de tierce et remonter de quarte alternativement, tous les accords portant la tierce majeure. Si la basse fondamentale procede de dominante en dominante par des cadences parfaites évitées, elle engendre le chromatique descendant. Pour produire à la fois l'un et l'autre, on entrelace la cadence parfaite et l'interrompue en les évitant.

Comme à chaque note on change de ton dans

dans le *chromatique*, il faut borner et régler ces successions de peur de s'égarer. On se souviendra pour cela que l'espace le plus convenable pour les mouvemens *chromatiques* est entre la dominante et la tonique en montant, et entre la tonique et la dominante en descendant. Dans le mode majeur on peut encore descendre chromatiquement de la dominante sur la seconde note. Ce passage est fort commun en Italie, et, malgré sa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.

Le genre *chromatique* est admirable pour exprimer la douleur et l'affliction ; ses sons renforcés en montant arrachent l'ame : il n'est pas moins énergique en descendant ; on croit alors entendre de vrais gémissemens. Chargé de son harmonie, ce même genre devient propre à tout : mais son remplissage, en étouffant le chant, lui ôte une partie de son expression ; et c'est alors au caractere du mouvement à lui rendre ce dont le prive la plénitude de son harmonie. Au reste plus ce genre a d'énergie moins il doit être prodigué : semblable à ces mets délicats dont l'abondance dégoûte bientôt,

autant il charme sobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

Chronometre, *s. m.* Nom générique des instrumens qui servent à mesurer le temps. Ce mot est composé de χρόνος, *temps*, et de μέτρον, *mesure*.

On dit en ce sens, que les montres, les horloges sont des *chronometres*.

Il y a néanmoins quelques instrumens qu'on a appelés en particulier *chronometres*, et nommément un que M. Sauveur décrit dans ses Principes d'Acoustique: c'étoit un pendule particulier qu'il destinoit à déterminer exactement les mouvemens en musique. L'Affilard, dans ses Principes dédiés aux dames religieuses, avoit mis à la tête de tous les airs des chiffres qui exprimoient le nombre des vibrations de ce pendule pendant la durée de chaque mesure.

Il y a une trentaine d'années qu'on vit paroître le projet d'un instrument semblable, sous le nom de métrometre, qui battoit la mesure tout seul; mais il n'a réussi ni dans un temps ni dans l'autre. Plusieurs prétendent cependant qu'il seroit

fort à souhaiter qu'on eût un tel instrument pour fixer avec précision le temps de chaque mesure dans une piece de musique : on conserveroit par ce moyen plus facilement le vrai mouvement des airs, sans lequel ils perdent leur caractere, et qu'on ne peut connoître, après la mort des auteurs, que par une espece de tradition fort sujette à s'éteindre ou à s'altérer. On se plaint déja que nous avons oublié les mouvemens d'un grand nombre d'airs, et il est à croire qu'on les a ralentis tous. Si l'on eût pris la précaution dont je parle, et à laquelle on ne voit pas d'inconvénient, on auroit aujourd'hui le plaisir d'entendre ces mêmes airs tels que l'auteur les faisoit exécuter.

A cela les connoisseurs en musique ne demeurent pas sans réponse. Ils objecteront, dit M. Diderot (*Mémoires sur différens sujets de mathématiques*), contre tout *chronometre* en général, qu'il n'y a peut-être pas dans un air deux mesures qui soient exactement de la même durée; deux choses contribuant nécessairement à ralentir les unes et à précipiter les autres,

le goût et l'harmonie dans les pieces à plusieurs parties, le goût et le pressentiment de l'harmonie dans les *solo*. Un musicien qui sait son art n'a pas joué quatre mesures d'un air qu'il en saisit le caractere et qu'il s'y abandonne ; il n'y a que le plaisir de l'harmonie qui le suspende. Il veut ici que les accords soient frappés, là qu'ils soient dérobés ; c'est-à-dire qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une mesure à l'autre, et même d'un temps et d'un quart-de-temps à celui qui le suit.

A la vérité cette objection, qui est d'une grande force pour la musique françoise, n'en auroit aucune pour l'italienne, soumise irrémissiblement à la plus exacte mesure : rien même ne montre mieux l'opposition parfaite de ces deux musiques, puisque ce qui est beauté dans l'une seroit dans l'autre le plus grand défaut. Si la musique italienne tire son énergie de cet asservissement à la rigueur de la mesure, la françoise cherche la sienne à maîtriser à son gré cette même mesure, à la presser, à la ralentir selon que l'exige le goût du chant ou le degré de flexibilité des organes du chanteur.

Mais quand on admettroit l'utilité d'un *chronometre*, il faut toujours, continue M. Diderot, commencer par rejeter tous ceux qu'on a proposés jusqu'à présent, parcequ'on y a fait du musicien et du *chronometre* deux machines distinctes dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre : cela n'a presque pas besoin d'être prouvé; il n'est pas possible que le musicien ait, pendant toute sa piece, l'œil au mouvement et l'oreille au bruit du pendule ; et s'il s'oublie un instant, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

J'ajouterai que, quelque instrument qu'on pût trouver pour régler la durée de la mesure, il seroit impossible, quand même l'exécution en seroit de la derniere facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les musiciens, gens confians, et faisant, comme bien d'autres, de leur propre goût la regle du bon, ne l'adopteroient jamais ; ils laisseroient le *chronometre*, et ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractere et du vrai mouvement des airs. Ainsi le seul bon *chronometre* que l'on puisse avoir, c'est un habile musicien, qui ait du goût, qui ait

bien lu la musique qu'il doit faire exécuter, et qui sache en battre la mesure. Machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

Circonvolution, *s. f.* Terme de plain-chant. C'est une sorte de périélese, qui se fait en insérant entre la pénultieme et la derniere note de l'intonation d'une piece de chant trois autres notes, savoir une au-dessus et deux au-dessous de la derniere note, lesquelles se lient avec elle, et forment un contour de tierce avant que d'y arriver; comme si vous avez ces trois notes *mi fa mi* pour terminer l'intonation, vous y interpolerez par *circonvolution* ces trois autres, *fa ré ré*, et vous aurez alors votre intonation terminée de cette sorte, *mi fa fa ré ré mi*, etc. (Voyez PÉRIÉLESE.)

Citharistique, *s. f.* Genre de musique et de poésie approprié à l'accompagnement de la cithare. Ce genre, dont Amphion, fils de Jupiter et d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de lyrique.

Clavier, *s. m.* Portée générale ou somme des sons de tout le système qui résulte de

la position relative des trois clefs. Cette position donne une étendue de douze lignes, et par conséquent de vingt-quatre degrés ou de trois octaves et une quarte. Tout ce qui excede en haut ou en bas cet espace ne peut se noter qu'à l'aide d'une ou plusieurs lignes postiches ou accidentelles ajoutées aux cinq qui composent la portée d'une clef. Voyez (*pl.* A, *fig.* 5.) l'étendue générale du clavier.

Les notes ou touches diatoniques du *clavier*, lesquelles sont toujours constantes, s'expriment par des lettres de l'alphabet, à la différence des notes de la gamme, qui, étant mobiles et relatives à la modulation, portent des noms qui expriment ces rapports. (Voyez GAMME et SOLFIER.)

Chaque octave du *clavier* comprend treize sons, sept diatoniques et cinq chromatiques, représentés sur le *clavier* instrumental par autant de touches. (Voyez *pl.* I, *fig.* 1.) Autrefois ces treize touches répondoient à quinze cordes, savoir une de plus entre le *ré* diese et le *mi* naturel, l'autre entre le *sol* diese et le *la*; et ces deux cordes, qui formoient des intervalles enharmoniques

et qu'on faisoit sonner à volonté au moyen de deux touches brisées, furent regardées alors comme la perfection du systême: mais, en vertu de nos regles de modulation, ces deux ont été retranchées, parcequ'il en auroit fallu mettre par-tout. (Voyez CLEF, PORTÉE.)

CLEF, *s. f.* Caractere de musique qui se met au commencement d'une portée pour déterminer le degré d'élévation de cette portée dans le clavier général, et indiquer les noms de toutes les notes qu'elle contient dans la ligne de cette *clef*.

Anciennement on appeloit *clefs* les lettres par lesquelles on désignoit les sons de la gamme : ainsi la lettre A étoit la *clef* de la note *la*, C la *clef* d'*ut*, E la *clef* de *mi*, etc. A mesure que le systême s'étendit, on sentit l'embarras et l'inutilité de cette multitude de *clefs*. Gui d'Arezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *clef* au commencement de chacune des lignes de la portée; car il ne plaçoit point encore de notes dans les espaces. Dans la suite on ne marqua plus qu'une des sept *clefs* au commencement d'une des lignes seulement,

celle-là suffisant pour fixer la position de toutes les autres, selon l'ordre naturel. Enfin, de ces sept lignes ou *clefs*, on en choisit quatre, qu'on nomma *claves signatæ* ou *clefs marquées*, parcequ'on se contentoit d'en marquer une sur une des lignes pour donner l'intelligence de toutes les autres; encore en retrancha-t-on bientôt une des quatre, savoir le gamma, dont on s'étoit servi pour désigner le *sol* d'en bas, c'est-à-dire l'hypoproslambanomene ajoutée au système des Grecs.

En effet Kircher prétend que, si l'on est au fait des anciennes écritures et qu'on examine bien la figure de nos *clefs*, on trouvera qu'elles se rapportent chacune à la lettre un peu défigurée de la note qu'elle représente. Ainsi la *clef* de *sol* étoit originairement un G, la *clef* d'*ut* un C, et la *clef* de *fa* une F.

Nous avons donc trois *clefs* à la quinte l'une de l'autre : la *clef* d'F *ut fa* ou de *fa*, qui est la plus basse; la *clef* d'*ut* ou de C *sol ut*, qui est une quinte au-dessus de la premiere; et la *clef* de *sol* ou de G *ré sol*, qui est une quinte au-dessus de celle d'*ut*,

dans l'ordre marqué (*pl.* A, *fig.* 5): sur quoi l'on doit remarquer que, par un reste de l'ancien usage, la *clef* se pose toujours sur une ligne et jamais dans un espace. On doit savoir aussi que la *clef* de *fa* se fait de trois manières différentes; l'une dans la musique imprimée, une autre dans la musique écrite ou gravée, et la derniere dans le plain-chant. Voyez ces trois figures (*pl.* M, *fig.* 8.)

En ajoutant quatre lignes au-dessus de la *clef* de *sol*, et trois lignes au-dessous de la *clef* de *fa*, ce qui donne de part et d'autre la plus grande étendue de lignes stables, on voit que le système total des notes qu'on peut placer sur les degrés relatifs à ces *clefs* se monte à vingt-quatre, c'est-à-dire trois octaves et une quarte, depuis le *fa* qui se trouve au-dessus de la premiere ligne, jusqu'au *si* qui se trouve au-dessous de la derniere; et tout cela forme ensemble ce qu'on appelle *le clavier général :* par où l'on peut juger que cette étendue a fait long-temps celle du système. Aujourd'hui qu'il acquiert sans cesse de nouveaux degrés tant à l'aigu qu'au grave, on marque ces degrés sur des

lignes postiches qu'on ajoute, en haut ou en bas, selon le besoin.

Au lieu de joindre ensemble toutes les lignes, comme j'ai fait (*pl.* A, *fig.* 5); pour marquer le rapport des *clefs*, on les sépare de cinq en cinq, parceque c'est à-peu-près aux degrés compris dans cet espace qu'est bornée l'étendue d'une voix commune. Cette collection de cinq lignes s'appelle *portée;* et l'on y met une *clef* pour déterminer le nom des notes, le lieu des sémitons, et montrer quelle place la portée occupe dans le clavier.

De quelque maniere qu'on prenne dans le clavier cinq lignes consécutives, on y trouve une *clef* comprise, et quelquefois deux; auquel cas on en retranche une comme inutile. L'usage a même prescrit celle des deux qu'il faut retrancher, et celle qu'il faut poser; ce qui a fixé aussi le nombre des positions assignées à chaque *clef.*

Si je fais une portée des cinq premieres lignes du clavier, en commençant par le bas j'y trouve la *clef* de *fa* sur la quatrieme ligne : voilà donc une position de *clef*, et cette position appartient évidemment aux

notes les plus graves ; aussi est-elle celle de la *clef* de basse.

Si je veux gagner une tierce dans le haut, il faut ajouter une ligne au-dessus ; il en faut donc retrancher une au-dessous, autrement la portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *clef* de *fa* se trouve transportée de la quatrieme ligne à la troisieme, et la *clef* d'*ut* se trouve aussi sur la cinquieme : mais comme deux *clefs* sont inutiles, on retranche ici celle d'*ut*. On voit que la portée de cette *clef* est d'une tierce plus élevée que la précédente.

En abandonnant encore une ligne en bas pour en gagner une en haut, on a une troisieme portée où la *clef* de *fa* se trouveroit sur la deuxieme ligne, et celle d'*ut* sur la quatrieme. Ici l'on abandonne la *clef* de *fa*, et l'on prend celle d'*ut*. On a encore gagné une tierce à l'aigu, et on l'a perdue au grave.

En continuant ainsi de ligne en ligne, on passe successivement par quatre positions différentes de la *clef* d'*ut*. Arrivant à celle de *sol*, on la trouve posée sur la deuxieme ligne, et puis sur la premiere : cette posi-

tion embrasse les cinq plus hautes lignes, et donne le diapason le plus aigu que l'on puisse établir par les *clefs*.

On peut voir (*pl.* A, *fig.* 6) cette succession de *clefs* du grave à l'aigu ; ce qui fait en tout huit portées, *clefs*, ou positions de *clefs* différentes.

De quelque caractere que puisse être une voix ou un instrument, pourvu que son étendue n'excede pas à l'aigu ou au grave celle du clavier général, on peut, dans ce nombre, lui trouver une portée et une *clef* convenables, et il y en a en effet de déterminées pour toutes les parties de la musique. (Voyez PARTIES.) Si l'étendue d'une partie est fort grande, que le nombre de lignes qu'il faudroit ajouter au-dessus ou au-dessous devienne incommode, alors on change la *clef* dans le courant de l'air. On voit clairement par la figure quelle *clef* il faudroit prendre pour élever ou baisser la portée, de quelque *clef* qu'elle soit armée actuellement.

On voit aussi que, pour rapporter une *clef* à l'autre, il faut les rapporter toutes deux sur le clavier général, au moyen duquel on voit ce que chaque note de l'une des *clefs* est à l'égard de l'autre. C'est par

cet exercice réitéré qu'on prend l'habitude de lire aisément les partitions.

Il suit de cette mécanique qu'on peut placer telle note qu'on voudra de la gamme sur une ligne ou sur un espace quelconque de la portée, puisqu'on a le choix de huit différentes positions, nombre des notes de l'octave. Ainsi l'on pourroit noter un air entier sur la même ligne en changeant la *clef* à chaque degré. La figure 7 montre par la suite des *clefs* la suite des notes *ré fa la ut mi sol si ré*, montant de tierce en tierce, et toutes placées sur la même ligne. La figure suivante 8 représente, sur la suite des mêmes *clefs*, la note *ut*, qui paroit descendre de tierce en tierce sur toutes les lignes de la portée et au-delà, et qui cependant, au moyen des changemens de *clef*, garde toujours l'unisson. C'est sur des exemples semblables qu'on doit s'exercer pour connoître au premier coup-d'œil le jeu de toutes les *clefs*.

Il y a deux de leurs positions, savoir la *clef* de *sol* sur la premiere ligne, et la *clef* de *fa* sur la troisieme, dont l'usage paroît s'abolir de jour en jour. La premiere peut sembler moins nécessaire, puisqu'elle ne rend

qu'une position toute semblable à celle de *fa* sur la quatrieme ligne, dont elle differe pourtant de deux octaves. Pour la *clef* de *fa*, il est évident qu'en l'ôtant tout-à-fait de la troisieme ligne, on n'aura plus de position équivalente, et que la composition du clavier, qui est complete aujourd'hui, deviendra par là défectueuse.

CLEF TRANSPOSÉE. On appelle ainsi toute *clef* armée de dieses ou de bémols. Ces signes y servent à changer le lieu des deux sémitons de l'octave, comme je l'ai expliqué au mot BÉMOL, et à établir l'ordre naturel de la gamme sur quelque degré de l'échelle qu'on veuille choisir.

La nécessité de ces altérations naît de la similitude des modes dans tous les tons : car comme il n'y a qu'une formule pour le mode majeur, il faut que tous les degrés de ce mode se trouvent ordonnés de la même façon sur leur tonique ; ce qui ne peut se faire qu'à l'aide des dieses ou des bémols. Il en est de même du mode mineur : mais comme la même combinaison qui donne la formule pour un ton majeur la donne aussi pour un ton mineur sur une autre tonique (voy. MODE), il s'ensuit que pour les vingt-

quatre modes il suffit de douze combinaisons : or si avec la gamme naturelle on compte six modifications par dieses et cinq par bémols, ou six par bémols et cinq par dieses, on trouvera ces douze combinaisons auxquelles se bornent toutes les variétés possibles de tons et de modes dans le système établi.

J'explique aux mots DIESE et BÉMOL l'ordre selon lequel ils doivent être placés à la *clef*. Mais, pour transposer tout d'un coup la *clef* convenablement à un ton ou mode quelconque, voici une formule générale, trouvée par M. de Boisgelou, conseiller au grand-conseil, et qu'il a bien voulu me communiquer.

Prenant l'*ut* naturel pour terme de comparaison, nous appellerons intervalles mineurs la quarte *ut fa* et tous les intervalles du même *ut* à une note bémolisée quelconque ; tout autre intervalle est majeur. Remarquez qu'on ne doit pas prendre par diese la note supérieure d'un intervalle majeur, parcequ'alors on feroit un intervallee superflu : mais il faut chercher la même chose par bémol; ce qui donnera un intervalle mineur.

mineur. Ainsi l'on ne composera pas en *la* diese, parceque la sixte *ut la*, étant majeure naturellement, deviendroit superflue par ce diese : mais on prendra la note *si* bémol, qui donne la même touche par un intervalle mineur ; ce qui rentre dans la regle.

On trouvera (*pl.* N, *fig.* 5) une table des douze sons de l'octave divisée par intervalles majeurs et mineurs, sur laquelle on transposera la *clef* de la maniere suivante, selon le ton et le mode où l'on veut composer.

Ayant pris une de ces douze notes pour tonique ou fondamentale, il faut voir d'abord si l'intervalle qu'elle fait avec *ut* est majeur ou mineur : s'il est majeur, il faut des dieses ; s'il est mineur, il faut des bémols. Si cette note est l'*ut* lui-même, l'intervalle est nul, et il ne faut ni bémol ni diese.

Pour déterminer à présent combien il faut de dieses ou de bémols, soit *a* le nombre qui exprime l'intervalle d'*ut* à la note en question. La formule par dieses sera $\frac{a-1\times 2}{7}$, et le reste donnera le nombre des dieses qu'il faut mettre à la *clef*. La formule par bémols

sera $\frac{a-1\times 5}{7}$, et le reste sera le nombre des bémols qu'il faut mettre à la *clef*.

Je veux, par exemple, composer en *la* mode majeur. Je vois d'abord qu'il faut des dieses, parceque *la* fait un intervalle majeur avec *ut*. L'intervalle est une sixte dont le nombre est 6 : j'en retranche 1 ; je multiplie le reste 5 par 2, et du produit 10 rejetant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai le reste 3 qui marque le nombre de dieses dont il faut armer la *clef* pour le ton majeur de *la*.

Que si je veux prendre *fa* mode majeur, je vois, par la table, que l'intervalle est mineur, et qu'il faut par conséquent des bémols. Je retranche donc 1 du nombre 4 de l'intervalle ; je multiplie par 5 le reste 3, et du produit 15 rejetant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai 1 de reste : c'est un bémol qu'il faut mettre à la *clef*.

On voit par-là que le nombre des dieses ou des bémols de la *clef* ne peut jamais passer six, puisqu'ils doivent être le reste d'une division par sept.

Pour les tons mineurs il faut appliquer la même formule des tons majeurs, non sur

la tonique, mais sur la note qui est une tierce mineure au-dessus de cette même tonique, sur sa médiante.

Ainsi, pour composer en *si* mode mineur, je transposerai la *clef* comme pour le ton majeur de *ré*. Pour *fa* diese mineur, je la transposerai comme pour *la* majeur, etc.

Les musiciens ne déterminent les transpositions qu'à force de pratique, ou en tâtonnant ; mais la regle que je donne est démontrée générale et sans exception.

Comarchios. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

Comma, *s. m.* Petit intervalle qui se trouve dans quelques cas entre deux sons produits sous le même nom par des progressions différentes.

On distingue trois especes de *comma*. 1°. Le mineur, dont la raison est de 2025 à 2048 ; ce qui est la quantité dont le *si* diese, quatrieme quinte de *sol* diese, pris comme tierce majeure de *mi*, est surpassé par l'*ut* naturel qui lui correspond. Ce *comma* est la différence du sémi-ton majeur au sémiton moyen.

2°. Le *comma* majeur est celui qui se

trouve entre le *mi* produit par la progression triple comme quatrieme quinte en commençant par *ut*, et le même *mi*, ou sa réplique, considéré comme tierce majeure de ce même *ut*. La raison en est de 80 à 81. C'est le *comma* ordinaire, et il est la différence du ton majeur au ton mineur.

3°. Enfin le *comma* maxime, qu'on appelle *comma* de Pythagore, a son rapport de 524288 à 531441, et il est l'excès du *si* diese produit par la progression triple comme douzieme quinte de l'*ut* sur le même *ut* élevé par ses octaves au degré correspondant.

Les musiciens entendent par *comma* la huitieme ou la neuvieme partie d'un ton, la moitié de ce qu'ils appellent un quart de ton. Mais on peut assurer qu'ils ne savent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainsi, puisque, pour des oreilles comme les nôtres, un si petit intervalle n'est appréciable que par le calcul. (Voyez INTERVALLE.)

COMPAIR, *adj. corrélatif de lui-même.* Les tons *compairs* dans le plain-chant sont l'authente et le plagal qui lui correspond : ainsi le premier ton est *compair* avec le second, le troisieme avec le quatrieme, et ainsi de

suite : chaque ton pair est *compair* avec l'impair qui le précede. (Voy. TONS DE L'ÉGLISE.)

COMPLÉMENT d'un intervalle est la quantité qui lui manque pour arriver à l'octave : ainsi la seconde et la septieme, la tierce et la sixte, la quarte et la quinte sont *complémens* l'une de l'autre. Quand il n'est question que d'un intervalle, *complément* et *renversement* sont la même chose. Quant aux especes, le juste est *complément* du juste, le majeur du mineur, le superflu du diminué, et réciproquement. (Voyez INTERVALLE.)

COMPOSÉ, *adj.* Ce mot a trois sens en musique; deux par rapport aux intervalles, et un par rapport à la mesure.

I. Tout intervalle qui passe l'étendue de l'octave est un intervalle *composé*, parcequ'en retranchant l'octave on simplifie l'intervalle sans le changer. Ainsi la neuvieme, la dixieme, la douzieme, sont des intervalles *composés;* le premier, de la seconde et de l'octave; le deuxieme, de la tierce et de l'octave; le troisieme, de la quinte et de l'octave, etc.

II. Tout intervalle qu'on peut diviser mu-

sicalement en deux intervalles, peut encore être considéré comme *composé :* ainsi la quinte est *composée* de deux tierces, la tierce de deux secondes, la seconde majeure de deux sémi-tons ; mais le sémi-ton n'est point *composé*, parcequ'on ne peut plus le diviser ni sur le clavier ni par notes. C'est le sens du discours qui des deux précédentes acceptions doit déterminer celle selon laquelle un intervalle est dit *composé.*

III. On appelle *mesures composées* toutes celles qui sont désignées par deux chiffres. (Voyez MESURE.)

COMPOSER, *v. a.* Inventer de la musique nouvelle selon les regles de l'art.

COMPOSITEUR, *s. m.* Celui qui compose de la musique ou qui sait les regles de la composition. Voyez au mot COMPOSITION l'exposé des connoissances nécessaires pour savoir composer. Ce n'est pas encore assez pour former un vrai *compositeur ;* toute la science possible ne suffit point sans le génie qui la met en œuvre : quelque effort que l'on puisse faire, quelque acquis que l'on puisse avoir, il faut être né pour cet art ; autrement on n'y fera jamais rien que de

médiocre. Il en est du *compositeur* comme du poëte ; si la nature en naissant ne l'a formé tel,

S'il n'a reçu du ciel l'influence secrete....
Pour lui Phébus est sourd et Pégase est rétif.

Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bizarre et capricieux qui seme par-tout le baroque et le difficile, qui ne sait orner l'harmonie qu'à force de dissonances, de contrastes et de bruit. C'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *compositeur* malgré lui, qui lui inspire incessamment des chants nouveaux et toujours agréables, des expressions vives, naturelles, et qui vont au cœur ; une harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce et pare le chant sans l'étouffer. C'est ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante, plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'harmonie ; Leo, Pergolese, Hasse, Terradéglias, Galuppi, dans celui du bon goût et de l'expression.

Composition, *s. f.* C'est l'art d'inventer et d'écrire des chants, de les accompagner d'une harmonie convenable, de faire, en un

mot, une piece complete de musique avec toutes ses parties.

La connoissance de l'harmonie et de ses regles est le fondement de la *composition*. Sans doute il faut savoir remplir des accords, préparer, sauver des dissonances, trouver des basses-fondamentales, et posséder toutes les autres petites connoissances élémentaires ; mais, avec les seules regles de l'harmonie, on n'est pas plus près de savoir la *composition* qu'on ne l'est d'être un orateur avec celles de la grammaire. Je ne dirai point qu'il faut outre cela bien connoître la portée et le caractere des voix et des instrumens, les chants qui sont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet et ce qui n'en fait pas ; sentir le caractere des différentes mesures, celui des différentes modulations pour appliquer toujours l'une et l'autre à propos ; savoir toutes les regles particulieres établies par convention, par goût, par caprice ou par pédanterie, comme les fugues, les imitations, les sujets contraints, etc. : toutes ces choses ne sont encore que des préparatifs à la *composition*. Mais il faut trouver en soi-même

la source des beaux chants, de la grande harmonie, les tableaux, l'expression; être enfin capable de saisir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en suivre les convenances de toute espece, et de se remplir de l'esprit du poëte sans s'amuser à courir après les mots. C'est avec raison que nos musiciens ont donné le nom de paroles aux poëmes qu'ils mettent en chant. On voit bien, par leur maniere de les rendre, que ce ne sont en effet pour eux que des paroles. Il semble, sur-tout depuis quelques années, que les regles des accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, et que l'harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'art en général. Tous nos artistes savent le remplissage, à peine en avons-nous qui sachent la *composition.*

Au reste, quoique les regles fondamentales du contre-point soient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur selon le nombre des parties; car à mesure qu'il y a plus de parties, la *composition* devient plus difficile et les regles sont moins séveres. La *composition* à deux parties s'ap-

pelle *duo* quand les deux parties chantent également, c'est-à-dire quand le sujet se trouve partagé entre elles. Que si le sujet est dans une partie seulement, et que l'autre ne fasse qu'accompagner, on appelle alors la premiere *récit* ou *solo;* et l'autre, *accompagnement*, ou *basse-continue* si c'est une basse. Il en est de même du *trio* ou de la *composition* à trois parties, du *quatuor*, du *quinque*, etc. (Voyez ces mots.)

On donne aussi le nom de *compositions* aux pieces mêmes de musique faites dans les regles de la *composition :* c'est pourquoi les *duo*, *trio*, *quatuor*, dont je viens de parler, s'appellent des *compositions*.

On compose ou pour les voix seulement, ou pour les instrumens, ou pour les instrumens et les voix. Le plain-chant et les chansons sont les seules *compositions* qui ne soient que pour les voix; encore y joint-on souvent quelque instrument pour les soutenir. Les *compositions* instrumentales sont pour un chœur d'orchestre, et alors elles s'appellent *symphonies*, *concerts;* ou pour quelque espece particuliere d'instrument, et elles s'appellent *pieces*, *sonates*. (Voyez ces mots.)

Quant aux *compositions* destinées pour les voix et pour les instrumens, elles se divisent communément en deux especes principales; savoir, musique latine ou musique d'église, et musique françoise. Les musiques destinées pour l'église, soit psaumes, hymnes, antiennes, répons, portent en général le nom de *motets*. (Voyez MOTET.) La musique françoise se divise encore en musique de théâtre, comme nos opéra; et en musique de chambre, comme nos cantates ou cantatilles. (Voyez CANTATE, OPÉRA.)

Généralement la *composition* latine passe pour demander plus de science et de regles, et la françoise plus de génie et de goût.

Dans une *composition* l'auteur a pour sujet le son physiquement considéré, et pour objet le seul plaisir de l'oreille; ou bien il s'éleve à la musique imitative et cherche à émouvoir ses auditeurs par des effets moraux. Au premier égard il suffit qu'il cherche de beaux sons et des accords agréables; mais au second il doit considérer la musique par ses rapports aux accens de la voix humaine, et par les conformités possibles

entre les sons harmoniquement combinés et les objets imitables. On trouvera dans l'article OPÉRA quelques idées sur les moyens d'élever et d'ennoblir l'art, en faisant de la musique une langue plus éloquente que le discours même.

CONCERT, *s. m.* Assemblée de musiciens qui exécutent des pieces de musique vocale et instrumentale. On ne se sert guere du mot de *concert* que pour une assemblée d'au moins sept ou huit musiciens et pour une musique à plusieurs parties. Quant aux anciens, comme ils ne connoissoient pas le contre-point, leurs *concerts* ne s'exécutoient qu'à l'unisson ou à l'octave; et ils en avoient rarement ailleurs qu'aux théâtres et dans les temples.

CONCERT SPIRITUEL. *Concert* qui tient lieu de spectacle public à Paris durant les temps où les autres spectacles sont fermés. Il est établi au château des Tuileries : les concertans y sont très nombreux et la salle est fort bien décorée ; on y exécute des motets, des symphonies, et l'on se donne aussi le plaisir d'y défigurer de temps en temps quelques airs italiens.

Concertant, *adj.* Parties *concertantes*, sont, selon l'abbé Brossard, celles qui ont quelque chose à réciter dans une piece ou dans un *concert*, et ce mot sert à les distinguer des parties qui ne sont que de chœur.

Il est vieilli dans ce sens, s'il l'a jamais eu : l'on dit aujourd'hui parties récitantes. Mais on se sert de celui de *concertant* en parlant du nombre de musiciens qui exécutent dans un *concert*, et l'on dira : *Nous étions vingt-cinq* concertans : *Une assemblée de huit à dix* concertans.

Concerto, *s. m.* Mot italien francisé, qui signifie généralement une symphonie faite pour être exécutée par tout un orchestre : mais on appelle plus particulièrement *concerto* une piece faite pour quelque instrument particulier, qui joue seul de temps en temps avec un simple accompagnement, après un commencement en grand orchestre ; et la piece continue ainsi toujours alternativement entre le même instrument récitant et l'orchestre en chœur. Quant aux *concerto* où tout se joue en rippiéno et où nul instrument ne récite, les François

les appellent quelquefois *trio*, et les Italiens *sinfonie.*

Concordant, ou *basse-taille*, ou *baryton;* celle des parties de la musique qui tient le milieu entre la taille et la basse. Le nom de *concordant* n'est guere en usage que dans les musiques d'église, non plus que la partie qu'il désigne ; par-tout ailleurs cette partie s'appelle basse-taille et se confond avec la basse. Le *concordant* est proprement la partie qu'en Italie on appelle *tenor.* (Voyez parties.)

Concours, *s. m.* Assemblée de musiciens et de connoisseurs autorisés, dans laquelle une place vacante de maître de musique ou d'organiste est emportée à la pluralité des suffrages par celui qui a fait le meilleur motet, ou qui s'est distingué par la meilleure exécution.

Le *concours* étoit en usage autrefois dans la plupart des cathédrales : mais dans ces temps malheureux où l'esprit d'intrigue s'est emparé de tous les états, il est naturel que le *concours* s'abolisse insensiblement, et qu'on lui substitue des moyens plus aisés de donner à la faveur ou à l'intérêt le prix qu'on doit au talent et au mérite.

Conjoint, *adj.* Tétracorde *conjoint* est, dans l'ancienne musique, celui dont la corde la plus grave est à l'unisson de la corde la plus aiguë du tétracorde qui est immédiatement au-dessous de lui, ou dont la corde la plus aiguë est à l'unisson de la plus grave du tétracorde qui est immédiatement au-dessus de lui. Ainsi, dans le système des Grecs, tous les cinq tétracordes sont *conjoints* par quelque côté ; savoir, 1°. le tétracorde méson *conjoint* au tétracorde hypaton ; 2°. le tétracorde synnéménon *conjoint* au tétracorde méson ; 3°. le tétracorde hyperboléon *conjoint* au tétracorde diézeugménon : et comme le tétracorde auquel un autre étoit *conjoint* lui étoit *conjoint* réciproquement, cela eût fait en tout six tétracordes, c'est-à-dire plus qu'il n'y en avoit dans le système, si le tétracorde méson, étant *conjoint* par ses deux extrémités, n'eût été pris deux fois pour une.

Parmi nous, *conjoint* se dit d'un intervalle ou degré. On appelle degrés *conjoints* ceux qui sont tellement disposés entre eux, que le son le plus aigu du degré inférieur se trouve à l'unisson du son le plus grave

du degré supérieur. Il faut de plus qu'aucun des degrés *conjoints* ne puisse être partagé en d'autres degrés plus petits, mais qu'ils soient eux-mêmes les plus petits qu'il soit possible, savoir ceux d'une seconde. Ainsi ces deux intervalles *ut ré* et *ré mi* sont *conjoints;* mais *ut ré* et *fa sol* ne le sont pas, faute de la premiere condition ; *ut mi* et *mi sol* ne le sont pas non plus, faute de la seconde.

Marche par degrés *conjoints* signifie la même chose que marche diatonique. (Voy. DEGRÉ, DIATONIQUE.)

CONJOINTES, *s. f.* Tétracorde des *conjointes.* (Voyez SYNNÉMÉNON.)

CONNEXE, *adj.* Terme de plain-chant. (Voyez MIXTE.)

CONSONNANCE, *s. f.* C'est, selon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou plusieurs sons entendus à la fois : mais on restreint communément la signification de ce terme aux intervalles formés par deux sons dont l'accord plaît à l'oreille, et c'est en ce sens que j'en parlerai dans cet article.

De cette infinité d'intervalles qui peuvent diviser les sons il n'y en a qu'un très petit nombre

nombre qui fassent des *consonnances;* tous les autres choquent l'oreille, et sont appelés pour cela *dissonances.* Ce n'est pas que plusieurs de celles-ci ne soient employées dans l'harmonie ; mais elles ne le sont qu'avec des précautions dont les *consonnances*, toujours agréables par elles-mêmes, n'ont pas également besoin.

Les Grecs n'admettoient que cinq *consonnances*, savoir l'octave, la quinte, la douzieme qui est la réplique de la quinte, la quarte, et l'onzieme qui est sa réplique. Nous y ajoutons les tierces et les sixtes majeures et mineures, les octaves doubles et triples, et en un mot les diverses répliques de tout cela sans exception selon toute l'étendue du système.

On distingue les *consonnances* en parfaites ou justes, dont l'intervalle ne varie point, et en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *consonnances* parfaites sont l'octave, la quinte, et la quarte ; les imparfaites sont les tierces et les sixtes.

Les *consonnances* se divisent encore en simples et composées. Il n'y a de *consou-*

nances simples que la tierce et la quarte : car la quinte, par exemple, est composée de deux tierces ; la sixte est composée de tierce et de quarte, etc.

Le caractere physique des *consonnances* se tire de leur production dans un même son, ou, si l'on veut, du frémissement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entre elles un intervalle d'octave ou de douzieme qui est l'octave de la quinte, ou de dix-septieme majeure qui est la double octave de la tierce majeure, si l'on fait sonner la plus grave, l'autre frémit et résonne. A l'égard de la sixte majeure et mineure, de la tierce mineure, de la quinte et de la tierce majeure simples, qui toutes sont des combinaisons et des renversemens des précédentes *consonnances*, elles se trouvent non directement, mais entre les diverses cordes qui frémissent au même son.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à son octave *ut*, à la quinte *sol* de cette octave, à la tierce *mi* de la double octave, même aux octaves de tout cela, frémiront toutes et résonneront à la fois ; et quand la premiere corde seroit seule, on distingue-

roit encore tous ces sons dans sa résonnance. Voilà donc l'octave, la tierce majeure, et la quinte directes. Les autres *consonnances* se trouvent aussi par combinaisons ; savoir la tierce mineure, du *mi* au *sol ;* la sixte mineure, du même *mi* à l'*ut* d'en haut; la quarte, du *sol* à ce même *ut ;* et la sixte majeure, du même *sol* au *mi* qui est au-dessus de lui.

Telle est la génération de toutes les *consonnances.* Il s'agiroit de rendre raison des phénomenes.

Premièrement le frémissement des cordes s'explique par l'action de l'air et le concours des vibrations. (Voyez UNISSON.) 2°. Que le son d'une corde soit toujours accompagné de ses harmoniques (voyez ce mot), cela paroît une propriété du son, qui dépend de sa nature, qui en est inséparable, et qu'on ne sauroit expliquer qu'avec des hypotheses qui ne sont pas sans difficulté. La plus ingénieuse qu'on ait jusqu'à présent imaginée sur cette matiere est sans contredit celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait son profit.

3°. A l'égard du plaisir que les *consonnan:*

ces font à l'oreille à l'exclusion de tout autre intervalle, on en voit clairement la source dans leur génération. Les *consonnances* naissent toutes de l'accord parfait produit par un son unique, et réciproquement l'accord parfait se forme par l'assemblage des *consonnances*. Il est donc naturel que l'harmonie de cet accord se communique à ses parties, que chacune d'elles y participe, et que tout autre intervalle qui ne fait pas partie de cet accord n'y participe pas. Or la nature, qui a doué les objets de chaque sens de qualités propres à le flatter, a voulu qu'un son quelconque fût toujours accompagné d'autres sons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumiere fût toujours formé des plus belles couleurs. Que si l'on presse la question et qu'on demande encore d'où naît le plaisir que cause l'accord parfait à l'oreille tandis qu'elle est choquée du concours de tout autre son, que pourroit-on répondre à cela, sinon de demander à son tour pourquoi le verd plutôt que le gris réjouit la vue, et pourquoi le parfum de la rose enchante tandis que l'odeur du pavot déplaît ?

Ce n'est pas que les physiciens n'aient expliqué tout cela : et que n'expliquent-ils point ? Mais que toutes ces explications sont conjecturales, et qu'on leur trouve peu de solidité quand on les examine de près ! Le lecteur en jugera par l'exposé des principales, que je vais tâcher de faire en peu de mots.

Ils disent donc que la sensation du son étant produite par les vibrations du corps sonore propagées jusqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps lorsque deux sons se font entendre ensemble, l'oreille est affectée à la fois de leurs diverses vibrations. Si ces vibrations sont isochrones, c'est-à-dire qu'elles s'accordent à commencer et finir en même temps, ce concours forme l'unisson ; et l'oreille, qui saisit l'accord de ces retours égaux et bien concordans, en est agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux sons sont doubles en durée de celles de l'autre durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en fera précisément deux, et à la troisieme ils partiront ensemble. Ainsi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec

chaque vibration du grave ; et cette fréquente concordance qui constitue l'octave, selon eux moins douce que l'unisson, le sera plus qu'aucune autre *consonnance*. Après vient la quinte, dont l'un des sons fait deux vibrations tandis que l'autre en fait trois ; de sorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troisieme vibration de l'aigu ; ensuite la double octave, dont l'un des sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant seulement à chaque quatrieme vibration de l'aigu : pour la quarte les vibrations se répondent de quatre en quatre à l'aigu et de trois en trois au grave : celles de la tierce majeure sont comme 4 et 5, de la sixte majeure comme 3 et 5, de la tierce mineure comme 5 et 6, et de la sixte mineure comme 5 et 8. Au-delà de ces nombres il n'y a plus que leurs multiples qui produisent des *consonnances*, c'est-à-dire des octaves de celles-ci ; tout le reste est dissonant.

D'autres, trouvant l'octave plus agréable que l'unisson, et la quinte plus agréable que l'octave, en donnent pour raison que les retours égaux des vibrations dans l'unisson, et leur concours trop fréquent dans

l'octave, confondent, identifient les sons et empêchent l'oreille d'en appercevoir la diversité. Pour qu'elle puisse avec plaisir comparer les sons, il faut bien, disent-ils, que les vibrations s'accordent par intervalles, mais non pas qu'elles se confondent trop souvent; autrement, au lieu de deux sons, on croiroit n'en entendre qu'un, et l'oreille perdroit le plaisir de la comparaison. C'est ainsi que du même principe on déduit à son gré le pour et le contre, selon qu'on juge que les expériences l'exigent.

Mais premièrement toute cette explication n'est, comme on voit, fondée que sur le plaisir qu'on prétend que reçoit l'ame par l'organe de l'ouïe du concours des vibrations; ce qui dans le fond n'est déja qu'une pure supposition. De plus il faut supposer encore, pour autoriser ce système, que la premiere vibration de chacun des deux corps sonores commence exactement avec celle de l'autre: car, de quelque peu que l'une précédât, elles ne concourroient plus dans le rapport déterminé; peut-être même ne concourroient-elles jamais, et par conséquent l'intervalle sensible devroit chan-

ger ; la *consonnance* n'existeroit plus ou ne seroit plus la même. Enfin il faut supposer que les diverses vibrations des deux sons d'une *consonnance* frappent l'organe sans confusion, et transmettent au cerveau la sensation de l'accord sans se nuire mutuellement : chose difficile à concevoir et dont j'aurai occasion de parler ailleurs.

Mais, sans disputer sur tant de suppositions, voyons ce qui doit s'ensuivre de ce système. Les vibrations ou les sons de la derniere *consonnance*, qui est la tierce mineure, sont comme 5 et 6, et l'accord en est fort agréable. Que doit-il naturellement résulter de deux autres sons dont les vibrations seroient entre elles comme 6 et 7 ? Une *consonnance* un peu moins harmonieuse à la vérité, mais encore assez agréable à cause de la petite différence des raisons, car elles ne different que d'un trente-sixieme. Mais qu'on me dise comment il se peut faire que deux sons, dont l'un fait 5 vibrations pendant que l'autre en fait 6, produisent une *consonnance* agréable, et que deux sons, dont l'un fait 6 vibrations pendant que l'autre en fait 7, produisent une dissonance

aussi dure. Quoi ! dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de 6 en 6, et mon oreille est charmée ; dans l'autre elles s'accordent de 7 en 7, et mon oreille est écorchée ! Je demande encore comment il se fait qu'après cette premiere dissonance la dureté des autres n'augmente pas en raison de la composition des rapports ; pourquoi, par exemple, la dissonance qui résulte du rapport de 89 à 90 n'est pas beaucoup plus choquante que celle qui résulte du rapport de 12 à 13. Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations étoit la cause du degré de plaisir ou de peine que me font les accords, l'effet seroit proportionné à cette cause ; et je n'y trouve aucune proportion : donc ce plaisir et cette peine ne viennent point de là.

Il reste encore à faire attention aux altérations dont une *consonnance* est susceptible sans cesser d'être agréable à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entièrement le concours périodique des vibrations, et que ce concours même devienne plus rare à mesure que l'altération est moindre. Il reste à considérer que l'accord de l'orgue

ou du clavecin ne devroit offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus horrible que ces instrumens seroient accordés avec plus de soin, puisqu'excepté l'octave il ne s'y trouve aucune *consonnance* dans son rapport exact.

Dira-t-on qu'un rapport approché est supposé tout-à-fait exact, qu'il est reçu pour tel par l'oreille, et qu'elle supplée par instinct ce qui manque à la justesse de l'accord? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement et d'appréciation par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés et en rejette d'autres selon la diverse nature des *consonnances*. Dans l'unisson, par exemple, l'oreille ne supplée rien ; il est juste ou faux, point de milieu. De même encore dans l'octave, si l'intervalle n'est exact, l'oreille est choquée; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la quinte, et moins dans la tierce majeure ? Une explication vague, sans preuve, et contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raison de ces différences.

Le philosophe qui nous a donné des prin-

cipes d'acoustique, laissant à part tous ces concours de vibrations et renouvelant sur ce point le système de Descartes, rend raison du plaisir que les *consonnances* font à l'oreille par la simplicité des rapports qui sont entre les sons qui les forment. Selon cet auteur et selon Descartes, le plaisir diminue à mesure que ces rapports deviennent plus composés; et quand l'esprit ne les saisit plus, ce sont de véritables dissonances. Ainsi c'est une opération de l'esprit qu'ils prennent pour le principe du sentiment de l'harmonie. D'ailleurs, quoique cette hypothese s'accorde avec le résultat des premieres divisions harmoniques, et qu'elle s'étende même à d'autres phénomenes qu'on remarque dans les beaux arts, comme elle est sujette aux mêmes objections que la précédente, il n'est pas possible à la raison de s'en contenter.

Celle de toutes qui paroît la plus satisfaisante a pour auteur M. Esteve, de la société royale de Montpellier. Voici là-dessus comment il raisonne.

Le sentiment du son est inséparable de celui de ses harmoniques; et, puisque tout son porte avec soi ses harmoniques ou plu-

tôt son accompagnement, ce même accompagnement est dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le son le plus simple une gradation de sons qui sont et plus foibles et plus aigus, qui adoucissent par nuances le son principal, et le font perdre dans la grande vîtesse des sons les plus hauts. Voilà ce que c'est qu'un son : l'accompagnement lui est essentiel, en fait la douceur et la mélodie. Ainsi toutes les fois que cet adoucissement, cet accompagnement, ces harmoniques seront renforcés et mieux développés, les sons seront plus mélodieux, les nuances mieux soutenues. C'est une perfection, et l'ame y doit être sensible.

Or, les *consonnances* ont cette propriété que les harmoniques de chacun des deux sons concourant avec les harmoniques de l'autre, ces harmoniques se soutiennent mutuellement, deviennent plus sensibles, durent plus long-temps, et rendent ainsi plus agréables l'accord des sons qui les donnent.

Pour rendre plus claire l'application de ce principe, M. Esteve a dressé deux tables, l'une des *consonnances*, et l'autre des dissonances, qui sont dans l'ordre de la gamme ; et ces tables sont tellement disposées, qu'on

voit dans chacune le concours ou l'opposition des harmoniques des deux sons qui forment chaque intervalle.

Par la table des *consonnances* on voit que l'accord de l'octave conserve presque tous ses harmoniques, et c'est la raison de l'identité qu'on suppose dans la pratique de l'harmonie entre les deux sons de l'octave : on voit que l'accord de la quinte ne conserve que trois harmoniques, que la quarte n'en conserve que deux, qu'enfin les *consonnances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la sixte majeure qui en porte deux.

Par la table des dissonances on voit qu'elles ne se conservent aucun harmonique, excepté la seule septieme mineure qui conserve son quatrieme harmonique, savoir la tierce majeure de la troisieme octave du son aigu.

De ces observations, l'auteur conclut que, plus entre deux sons il y aura d'harmoniques concourans, plus l'accord en sera agréable ; et voilà les *consonnances* parfaites. Plus il y aura d'harmoniques détruits, moins l'ame sera satisfaite de ces accords ; voilà les *consonnances* imparfaites. Que s'il

arrive enfin qu'aucun harmonique ne soit conservé, les sons seront privés de leur douceur et de leur mélodie, ils seront aigres et comme décharnés; l'ame s'y refusera; et, au lieu de l'adoucissement qu'elle éprouvoit dans les *consonnances*, ne trouvant par-tout qu'une rudesse soutenue, elle éprouvera un sentiment d'inquiétude désagréable qui est l'effet de la dissonance.

Cette hypothese est sans contredit la plus simple, la plus naturelle, la plus heureuse de toutes: mais elle laisse pourtant encore quelque chose à desirer pour le contentement de l'esprit, puisque les causes qu'elle assigne ne sont pas toujours proportionnelles aux différences des effets; que, par exemple, elle confond dans la même catégorie la tierce mineure et la septieme mineure, comme réduites également à un seul harmonique, quoique l'une soit *consonnante*, l'autre dissonante, et que l'effet à l'oreille en soit très différent.

A l'égard du principe d'harmonie imaginé par M. Sauveur et qu'il faisoit consister dans les battemens, comme il n'est en nulle façon soutenable et qu'il n'a été adopté de

personne, je ne m'y arrêterai pas ici, et il suffira de renvoyer le lecteur à ce que j'en ai dit au mot BATTEMENS.

CONSONNANT, *adj.* Un intervalle *consonnant* est celui qui donne une consonnance ou qui en produit l'effet, ce qui arrive en certains cas aux dissonances par la force de la modulation. Un accord *consonnant* est celui qui n'est composé que de consonnances.

CONTRA, *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à la partie qu'on appeloit plus communément *altus*, et qu'aujourd'hui nous nommons *haute-contre.* (Voyez HAUTE-CONTRE.)

CONTRAINT, *adj.* Ce mot s'applique, soit à l'harmonie, soit au chant, soit à la valeur des notes, quand par la nature du dessein on s'est assujetti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois parties. (Voyez BASSE-CONTRAINTE.)

CONTRASTE, *s. m.* Opposition de caracteres. Il y a *contraste* dans une piece de musique lorsque le mouvement passe du lent au vîte, ou du vîte au lent; lorsque le diapason de la mélodie passe du grave à l'aigu,

ou de l'aigu au grave ; lorsque le chant passe du doux au fort, ou du fort au doux ; lorsque l'accompagnement passe du simple au figuré, ou du figuré au simple ; enfin lorsque l'harmonie a des jours et des pleins alternatifs : et le *contraste* le plus parfait est celui qui réunit à la fois toutes ces oppositions.

Il est très ordinaire aux compositeurs qui manquent d'invention d'abuser du *contraste*, et d'y chercher pour nourrir l'attention les ressources que leur génie ne leur fournit pas : mais le *contraste*, employé à propos et sobrement ménagé, produit des effets admirables.

Contra-tenor. Nom donné dans les commencemens du contre-point à la partie qu'on a depuis nommée *tenor* ou *taille.* (Voyez taille.)

Contre-chant, *s. m.* Nom donné par Gerson et par d'autres à ce qu'on appeloit alors plus communément *déchant* ou *contre-point.* (Voyez ces mots.)

Contre-danse. Air d'une sorte de danse de même nom, qui s'exécute à quatre, à six et à huit personnes, et qu'on danse ordinairement dans les bals après les menuets, comme

comme étant plus gaie et occupant plus de monde. Les airs des *contre-danses* sont le plus souvent à deux temps ; ils doivent être bien cadencés, brillans et gais, et avoir cependant beaucoup de simplicité ; car comme on les reprend très souvent, ils deviendroient insupportables s'ils étoient chargés. En tout genre les choses les plus simples sont celles dont on se lasse le moins.

CONTRE-FUGUE OU FUGUE RENVERSÉE, *s. f.* Sorte de fugue dont la marche est contraire à celle d'une autre fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainsi quand la fugue s'est fait entendre en montant de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique, la *contre-fugue* doit se faire entendre en descendant de la dominante à la tonique, ou de la tonique à la dominante, *et vice versâ*. Du reste ses regles sont entièrement semblables à celles de la fugue. (Voyez FUGUE.)

CONTRE-HARMONIQUE, *adj.* Nom d'une sorte de proportion. (Voyez PROPORTION.)

CONTRE-PARTIE, *s. f.* Ce terme ne s'emploie en musique que pour signifier une des

deux parties d'un duo considérée relativement à l'autre.

Contre-point, *s. m.* C'est à-peu-près la même chose que *composition ;* si ce n'est que *composition* peut se dire des chants et d'une seule partie, et que *contre-point* ne se dit que de l'harmonie et d'une *composition* à deux ou plusieurs parties différentes.

Ce mot de *contre-point* vient de ce qu'anciennement les notes ou signes des sons étoient de simples points, et qu'en composant à plusieurs parties, on plaçoit ainsi ces points l'un sur l'autre ou l'un contre l'autre.

Aujourd'hui le nom de *contre-point* s'applique spécialement aux parties ajoutées sur un sujet donné, pris ordinairement du plain-chant. Le sujet peut être à la taille ou à quelque autre partie supérieure, et l'on dit alors que le *contre-point* est sous le sujet : mais il est ordinairement à la basse, ce qui met le sujet sous le *contre-point.* Quand le *contre-point* est syllabique, ou note sur note, on l'appelle *contre-point simple ; contre-point figuré*, quand il s'y trouve différentes figu-

res ou valeurs de notes, et qu'on y fait des desseins, des fugues, des imitations. On sent bien que tout cela ne peut se faire qu'à l'aide de la mesure, et que ce plaint-chant devient alors de véritable musique. Une composition faite et exécutée ainsi sur-le-champ et sans préparation sur un sujet donné, s'appelle *chant sur le livre*, parce-qu'alors chacun compose in-promptu sa partie ou son chant sur le livre du chœur. (Voyez CHANT SUR LE LIVRE.)

On a long-temps disputé si les anciens avoient connu le *contre-point;* mais par tout ce qui nous reste de leur musique et de leurs écrits, principalement par les regles de pratique d'Aristoxene, livre troisieme, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

CONTRE-SENS, *s. m.* Vice dans lequel tombe le musicien quand il rend une autre pensée que celle qu'il doit rendre. La musique, dit M. d'Alembert, n'étant et ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en chant, il est visible qu'on y peut tomber dans des *contre-sens*, et ils n'y sont guere plus faciles à éviter que dans

une véritable traduction. *Contre-sens* dans l'expression, quand la musique est triste au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triste, légere au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légere, etc. *Contre-sens* dans la prosodie lorsqu'on est bref sur des syllabes longues, long sur des syllabes breves, qu'on n'observe pas l'accent de la langue, etc. *Contre-sens* dans la déclamation, lorsqu'on y exprime par les mêmes modulations des sentimens opposés ou différens, lorsqu'on y rend moins les sentimens que les mots, lorsqu'on s'y appesantit sur des détails sur lesquels on doit glisser, lorsque les répétitions sont entassées hors de propos. *Contre-sens* dans la ponctuation, lorsque la phrase de musique se termine par une cadence parfaite dans les endroits où le sens est suspendu, ou forme un repos imparfait quand le sens est achevé. Je parle ici des *contre-sens* pris dans la rigueur du mot; mais le manque d'expression est peut-être le plus énorme de tous. J'aime encore mieux que la musique dise autre chose que ce qu'elle doit dire, que de parler et ne rien dire du tout.

Contre-temps, *s. m.* Mesure à *contre-*

temps est celle où l'on pause sur le temps foible, où l'on glisse sur le temps fort, et où le chant semble être en contre-sens avec la mesure. (Voyez SYNCOPE.)

COPISTE, *s. m.* Celui qui fait profession de copier de la musique.

Quelque progrès qu'ait fait l'art typographique, on n'a jamais pu l'appliquer à la musique avec autant de succès qu'à l'écriture, soit parceque les goûts de l'esprit étant plus constans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vîte des mêmes livres que des mêmes chansons, soit par les difficultés particulieres que la combinaison des notes et des lignes ajoute à l'impression de la musique : car si l'on imprime premièrement les portées et ensuite les notes, il est impossible de donner à leurs positions relatives la justesse nécessaire ; et si le caractere de chaque note tient à une portion de la portée, comme dans notre musique imprimée, les lignes s'ajustent si mal entre elles, il faut une si prodigieuse quantité de caracteres, et le tout fait un si vilain effet à l'œil, qu'on a quitté cette maniere avec raison pour lui substituer la gravure. Mais

outre que la gravure elle-même n'est pas exempte d'inconvéniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les parties, de mettre en partition ce que les uns voudroient en parties séparées, ou en parties séparées ce que d'autres voudroient en partition, et de n'offrir guere aux curieux que de la musique déja vieille qui court dans les mains de tout le monde. Enfin il est sûr qu'en Italie, le pays de la terre où l'on fait le plus de musique, on a proscrit depuis long-temps la note imprimée sans que l'usage de la gravure ait pu s'y établir : d'où je conclus qu'au jugement des experts celui de la simple *copie* est le plus commode.

Il est plus important que la musique soit nettement et correctement copiée que la simple écriture ; parceque celui qui lit et médite dans son cabinet, apperçoit, corrige aisément les fautes qui sont dans son livre, et que rien ne l'empêche de suspendre sa lecture ou de la recommencer : mais dans un concert, où chacun ne voit que sa partie, et où la rapidité et la continuité de l'exécution ne laissent le temps de revenir

sur aucune faute, elles sont toutes irréparables ; souvent un morceau sublime est estropié, l'exécution est interrompue ou même arrêtée, tout va de travers, par-tout manque l'ensemble et l'effet ; l'auditeur est rebuté et l'auteur déshonoré par la seule faute du *copiste.*

De plus, l'intelligence d'une musique difficile dépend beaucoup de la maniere dont elle est copiée ; car, outre la netteté de la note, il y a divers moyens de présenter plus clairement au lecteur les idées qu'on veut lui peindre et qu'il doit rendre. On trouve souvent la copie d'un homme plus lisible que celle d'un autre qui pourtant note plus agréablement : c'est que l'un ne veut que plaire aux yeux, et que l'autre est plus attentif aux soins utiles. Le plus habile *copiste* est celui dont la musique s'exécute avec le plus de facilité sans que le musicien même devine pourquoi. Tout cela m'a persuadé que ce n'étoit pas faire un article inutile que d'exposer un peu en détail le devoir et les soins d'un bon *copiste :* tout ce qui tend à faciliter l'exécution n'est point indifférent à la perfection d'un art dont elle est

toujours le plus grand écueil. Je sens combien je vais me nuire à moi-même si l'on compare mon travail à mes regles : mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la sienne. Homme de lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en pense : je n'ai fait que de la musique françoise, et n'aime que l'italienne : j'ai montré toutes les miseres de la société quand j'étois heureux par elle : mauvais *copiste*, j'expose ici ce que font les bons. O vérité ! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi : qu'il ne souille en rien le culte que je t'ai voué !

Je suppose d'abord que le *copiste* est pourvu de toutes les connoissances nécessaires à sa profession ; je lui suppose de plus les talens qu'elle exige pour être exercée supérieurement. Quels sont ces talens, et quelles sont ces connoissances ? Sans en parler expressément, c'est de quoi cet article pourra donner une suffisante idée. Tout ce que j'oserai dire ici, c'est que tel compositeur qui se croit un fort habile homme, est bien loin d'en savoir assez pour copier correctement la composition d'autrui.

Comme la musique écrite, sur-tout en partition, est faite pour être lue de loin par les concertans, la premiere chose que doit faire le *copiste* est d'employer les matériaux les plus convenables pour rendre sa note bien lisible et bien nette : ainsi il doit choisir de beau papier fort, blanc, médiocrement fin, et qui ne perce point : on préfere celui qui n'a pas besoin de laver, parceque le lavage avec l'alun lui ôte un peu de sa blancheur. L'encre doit être très noire sans être luisante ni gommée ; la réglure fine, égale et bien marquée, mais non pas noire comme la note ; il faut au contraire que les lignes soient un peu pâles, afin que les croches, doubles croches, les soupirs, demi-soupirs, et autres petits signes, ne se confondent pas avec elles, et que la note sorte mieux. Loin que la pâleur des lignes empêche de lire la musique à une certaine distance, elle aide au contraire à la netteté ; et quand même la ligne échapperoit un moment à la vue, la position des notes l'indique assez le plus souvent. Les régleurs ne rendent que du travail mal fait : si le *copiste* veut se faire honneur, il doit régler son papier lui-même.

Il y a deux formats de papier réglé ; l'un pour la musique françoise, dont la longueur est de bas en haut; l'autre pour la musique italienne, dont la longueur est dans le sens des lignes. On peut employer pour les deux le même papier en le coupant et réglant en sens contraire : mais quand on l'achete réglé, il faut renverser les noms chez les papetiers de Paris, demander du papier à l'italienne quand on le veut à la françoise, et à la françoise quand on le veut à l'italienne : ce *qui-pro-quo* importe peu, dès qu'on en est prévenu.

Pour copier une partition il faut compter les portées qu'enferme l'accolade, et choisir du papier qui ait par page le même nombre de portées ou un multiple de ce nombre, afin de ne perdre aucune portée, ou d'en perdre le moins qu'il est possible quand le multiple n'est pas exact.

Le papier à l'italienne est ordinairement à dix portées, ce qui divise chaque page en deux accolades de cinq portées chacune pour les airs ordinaires ; savoir, deux portées pour les deux dessus de violon, une pour la quinte, une pour le chant, et une pour la basse. Quand on a des duo ou des

parties de flûtes, de hautbois, de cors, de trompettes; alors à ce nombre de portées on ne peut plus mettre qu'une accolade par page, à moins qu'on ne trouve le moyen de supprimer quelque portée inutile, comme celle de la quinte quand elle marche sans cesse avec la basse.

Voici maintenant les observations qu'on doit faire pour bien distribuer la partition. 1°. Quelque nombre de parties de symphonie qu'on puisse avoir, il faut toujours que les parties de violon, comme principales, occupent le haut de l'accolade où les yeux se portent plus aisément; ceux qui les mettent au-dessous de toutes les autres et immédiatement sur la quinte pour la commodité de l'accompagnateur, se trompent; sans compter qu'il est ridicule de voir dans une partition les parties de violon au-dessous, par exemple, de celles des cors qui sont beaucoup plus basses. 2°. Dans toute la longueur de chaque morceau l'on ne doit jamais rien changer au nombre des portées, afin que chaque partie ait toujours la sienne au même lieu. Il vaut mieux laisser des portées vuides, ou, s'il le faut absolument, en charger quelqu'une de deux parties, que d'é-

tendre ou resserrer l'accolade inégalement. Cette regle n'est que pour la musique italienne ; car l'usage de la gravure a rendu les compositeurs françois plus attentifs à l'économie de l'espace qu'à la commodité de l'exécution. 3°. Ce n'est qu'à toute extrémité qu'on doit mettre deux parties sur une même portée : c'est sur-tout ce qu'on doit éviter pour les parties de violon ; car, outre que la confusion y seroit à craindre, il y auroit équivoque avec la double-corde : il faut aussi regarder si jamais les parties ne se croisent; ce qu'on ne pourroit guere écrire sur la même portée d'une maniere nette et lisible. 4°. Les clefs une fois écrites et correctement armées ne doivent plus se répéter non plus que le signe de la mesure, si ce n'est dans la musique françoise, quand, les accolades étant inégales, chacun ne pourroit plus reconnoître sa partie : mais dans les parties séparées, on doit répéter la clef au commencement de chaque portée, ne fût-ce que pour marquer le commencement de la ligne au défaut d'accolade.

Le nombre des portées ainsi fixé, il faut faire la division des mesures ; et ces me-

sures doivent être toutes égales en espace comme en durée, pour mesurer en quelque sorte le temps au compas et guider la voix par les yeux. Cet espace doit être assez étendu dans chaque mesure pour recevoir toutes les notes qui peuvent y entrer selon sa plus grande subdivision. On ne sauroit croire combien ce soin jette de clarté sur une partition, et dans quel embarras on se jette en le négligeant. Si l'on serre une mesure sur une ronde, comment placer les seize doubles croches que contient peut-être une autre partie dans la même mesure? Si l'on se regle sur la partie vocale, comment fixer l'espace des ritournelles? En un mot, si l'on ne regarde qu'aux divisions d'une des parties, comment y rapporter les divisions souvent contraires des autres parties?

Ce n'est pas assez de diviser l'air en mesures égales, il faut aussi diviser les mesures en temps égaux. Si dans chaque partie on proportionne ainsi l'espace à la durée, toutes les parties et toutes les notes simultanées de chaque partie se correspondront avec une justesse qui fera plaisir aux yeux et facilitera beaucoup la

lecture d'une partition. Si, par exemple, on partage une mesure à quatre temps en quatre espaces bien égaux entre eux et dans chaque partie, qu'on étende les noires, qu'on rapproche les croches, qu'on resserre les doubles croches à proportion et chacune dans son espace sans qu'on ait besoin de regarder une partie en copiant l'autre, toutes les notes correspondantes se trouveront plus exactement perpendiculaires que si on les eût confrontées en les écrivant; et l'on remarquera dans le tout la plus exacte proportion, soit entre les diverses mesures d'une même partie, soit entre les diverses parties d'une même mesure.

A l'exactitude des rapports il faut joindre autant qu'il se peut la netteté des signes. Par exemple on n'écrira jamais de notes inutiles; mais sitôt qu'on s'apperçoit que deux parties se réunissent et marchent à l'unisson, l'on doit renvoyer de l'une à l'autre lorsqu'elles sont voisines et sur la même clef. A l'égard de la quinte, sitôt qu'elle marche à l'octave de la basse, il faut aussi l'y renvoyer. La même attention de ne pas inutilement multiplier les signes doit empêcher d'écrire pour la symphonie les *piano*

aux entrées du chant, et les *forte* quand il cesse : par-tout ailleurs il les faut écrire exactement sous le premier violon et sous la basse ; et cela suffit dans une partition où toutes les parties peuvent et doivent se régler sur ces deux-là.

Enfin le devoir du *copiste* écrivant une partition est de corriger toutes les fausses notes qui peuvent se trouver dans son original. Je n'entends pas par fausses notes les fautes de l'ouvrage, mais celles de la copie qui lui sert d'original. La perfection de la sienne est de rendre fidèlement les idées de l'auteur : bonnes ou mauvaises, ce n'est pas son affaire ; car il n'est pas auteur ni correcteur, mais *copiste*. Il est bien vrai que si l'auteur a mis par mégarde une note pour une autre, il doit la corriger ; mais si ce même auteur a fait par ignorance une faute de composition, il la doit laisser. Qu'il compose mieux lui-même, s'il veut ou s'il peut, à la bonne heure ; mais sitôt qu'il copie, il doit respecter son original. On voit par là qu'il ne suffit pas au *copiste* d'être bon harmoniste et de bien savoir la composition, mais qu'il doit de plus être exercé

dans les divers styles, reconnoître un auteur par sa maniere, et savoir bien distinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a de plus une sorte de critique propre à restituer un passage par la comparaison d'un autre, à remettre un *fort* ou un *doux* où il a été oublié, à détacher des phrases liées mal-à-propos, à restituer même des mesures omises; ce qui n'est pas sans exemple, même dans des partitions. Sans doute il faut du savoir et du goût pour rétablir un texte dans toute sa pureté : l'on me dira que peu de *copistes* le font; je répondrai que tous le dévroient faire.

Avant de finir ce qui regarde les partitions, je dois dire comment on y rassemble des parties séparées : travail embarrassant pour bien des *copistes*, mais facile et simple quand on s'y prend avec méthode.

Pour cela il faut d'abord compter avec soin les mesures dans toutes les parties pour s'assurer qu'elles sont correctes; ensuite on pose toutes les parties l'une sur l'autre en commençant par la basse et la couvrant successivement des autres parties dans le même ordre qu'elles doivent avoir sur

sur la partition. On fait l'accolade d'autant de portées qu'on a de parties ; on la divise en mesures égales ; puis mettant toutes ces parties ainsi rangées devant soi et à sa gauche, on copie d'abord la premiere ligne de la premiere partie, que je suppose être le premier violon ; on y fait une légere marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrête, puis on la transporte renversée à sa droite. On copie de même la premiere ligne du second violon, renvoyant au premier par-tout où ils marchent à l'unisson ; puis faisant une marque comme ci-devant, on renverse la partie sur la précédente à sa droite : et ainsi de toutes les parties l'une après l'autre. Quand on est à la basse, on parcourt des yeux toute l'accolade pour vérifier si l'harmonie est bonne, si le tout est bien d'accord, et si l'on ne s'est point trompé. Cette premiere ligne faite, on prend ensemble toutes les parties qu'on a renversées l'une sur l'autre à sa droite, on les renverse derechef à sa gauche, et elles se retrouvent ainsi dans le même ordre et dans la même situation où elles étoient quand on a commencé : on recommence la seconde

accolade à la petite marque en crayon ; l'on fait une autre marque à la fin de la seconde ligne, et l'on poursuit comme ci-devant jusqu'à ce que le tout soit fait.

J'aurai peu de choses à dire sur la maniere de tirer une partition en parties séparées ; car c'est l'opération la plus simple de l'art, et il suffira d'y faire les observations suivantes. 1°. Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne soit jamais obligé de tourner sur un même morceau dans les parties instrumentales, à moins qu'il n'y ait beaucoup de mesures à compter qui en laissent le temps. Cette regle oblige de commencer à la page *verso* tous les morceaux qui remplissent plus d'une page ; et il n'y en a guere qui en remplissent plus de deux. 2°. Les *doux* et les *forts* doivent être écrits avec la plus grande exactitude sur toutes les parties, même ceux où rentre et cesse le chant, qui ne sont pas pour l'ordinaire écrits sur la partition. 3°. On ne doit point couper une mesure d'une ligne à l'autre mais tâcher qu'il y ait une barre à la fin de chaque portée. 4°. Toutes les lignes posti-

ches qui excedent en haut ou en bas les cinq de la portée ne doivent point être continues, mais séparées à chaque note, de peur que le musicien, venant à les confondre avec celles de la portée, ne se trompe de note et ne sache plus où il est. Cette regle n'est pas moins nécessaire dans les partitions, et n'est suivie par aucun *copiste* françois. 5°. Les parties de hautbois qu'on tire sur les parties de violon pour un grand orchestre ne doivent pas être exactement copiées comme elles sont dans l'original : mais, outre l'étendue que cet instrument a de moins que le violon, outre les *doux* qu'il ne peut faire de même, outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaines vîtesses, la force du hautbois doit être ménagée pour marquer mieux les notes principales et donner plus d'accent à la musique. Si j'avois à juger du goût d'un symphoniste sans l'entendre, je lui donnerois à tirer sur la partie de violon la partie de hautbois : tout *copiste* doit savoir le faire. 6°. Quelquefois les parties de cors et de trompettes ne sont pas notées sur le même ton que le reste de l'air ; il faut les trans-

poser au ton ; ou bien, si on les copie telles qu'elles sont, il faut écrire au haut le nom de la véritable tonique, *Corni in D sol ré*, *Corni in E la fa*, etc. 7°. Il ne faut point bigarrer la partie de quinte ou de viola de la clef de basse et de la sienne, mais transporter à la clef de viola tous les endroits où elle marche avec la basse : et il y a là-dessus encore une autre attention à faire, c'est de ne jamais laisser monter la viola au-dessus des parties de violon ; de sorte que quand la basse monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'octave, mais l'unisson, afin que la viola ne sorte jamais du *medium* qui lui convient. 8°. La partie vocale ne se doit copier qu'en partition avec la basse, afin que le chanteur se puisse accompagner lui-même, et n'ait pas la peine ni de tenir sa partie à la main ni de compter ses pauses. Dans les duo ou trio chaque partie de chant doit contenir, outre la basse, sa contre-partie ; et, quand on copie un récitatif obligé, il faut pour chaque partie d'instrument ajouter la partie du chant à la sienne pour la guider au défaut de la mesure. 9°. Enfin, dans les parties vocales,

il faut avoir soin de lier ou détacher les croches, afin que le chanteur voie clairement celles qui appartiennent à chaque syllabe. Les partitions qui sortent des mains des compositeurs sont sur ce point très équivoques, et le chanteur ne sait la plupart du temps comment distribuer la note sur la parole. Le *copiste* versé dans la prosodie, et qui connoît également l'accent du discours et celui du chant, détermine le partage des notes et prévient l'indécision du chanteur. Les paroles doivent être écrites bien exactement sous les notes, et correctes quant aux accens et à l'orthographe : mais on n'y doit mettre ni points ni virgules, les répétions fréquentes et irrégulieres rendant la ponctuation grammaticale impossible : c'est à la musique à ponctuer les paroles ; le *copiste* ne doit pas s'en mêler ; car ce seroit ajouter des signes que le compositeur s'est chargé de rendre inutiles.

Je m'arrête pour ne pas étendre à l'excès cet article : j'en ai dit trop pour tout *copiste* instruit qui a une bonne main et le goût de son métier ; je n'en dirois jamais assez pour les autres. J'ajouterai seulement un

mot en finissant : Il y a bien des intermédiaires entre ce que le compositeur imagine et ce qu'entendent les auditeurs. C'est au *copiste* de rapprocher ces deux termes le plus qu'il est possible, d'indiquer avec clarté tout ce qu'on doit faire pour que la musique exécutée rende exactement à l'oreille du compositeur ce qui s'est peint dans sa tête en la composant.

Corde sonore. Toute corde tendue dont on peut tirer du son. De peur de m'égarer dans cet article, j'y transcrirai en partie celui de M. d'Alembert, et n'y ajouterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au son et à la musique.

« Si une *corde* tendue est frappée en quel-
« qu'un de ses points par une puissance
« quelconque, elle s'éloignera jusqu'à une
« certaine distance de la situation qu'elle
« avoit étant en repos, reviendra ensuite, et
« fera des vibrations, en vertu de l'élasticité
« que sa tension lui donne, comme en fait
« un pendule qu'on tire de son à-plomb.
« Que si de plus la matiere de cette *corde*
« est elle-même assez élastique ou assez
« homogene pour que le même mouvement

« se communique à toutes ses parties, en « frémissant elle rendra du son, et sa ré- « sonnance accompagnera toujours ses vi- « brations. Les géometres ont trouvé les « lois de ces vibrations, et les musiciens « celles des sons qui en résultent.

« On savoit depuis long-temps, par l'ex- « périence et par des raisonnemens assez « vagues, que, toutes choses d'ailleurs éga- « les, plus une *corde* étoit tendue, plus « ses vibrations étoient promptes; qu'à ten- « sion égale les *cordes* faisoient leurs vibra- « tions plus ou moins promptement en « même raison qu'elles étoient moins ou « plus longues; c'est-à-dire que la raison « des longueurs étoit toujours inverse de « celle du nombre des vibrations. M. Tay- « lor, célebre géometre anglois, est le pre- « mier qui ait démontré les lois des vibra- « tions des *cordes* avec quelque exactitude, « dans son savant ouvrage intitulé, *Metho- « dus incrementorum directa et inversa*, « 1715; et ces mêmes lois ont été démon- « trées encore depuis par M. Jean Ber- « nouilli, dans le second tome des *Mé- « moires de l'académie impériale de Péters-*

« *bourg* ». De la formule qui résulte de ces lois, et qu'on peut trouver dans l'Encyclopédie, article *corde*, je tire les trois corollaires suivans qui servent de principes à la théorie de la musique.

I. Si deux *cordes* de même matiere sont égales en longueur et en grosseur, les nombres de leurs vibrations en temps égaux seront comme les racines des nombres qui expriment le rapport des tensions des *cordes*.

II. Si les tensions et les longueurs sont égales, les nombres des vibrations en temps égaux seront en raison inverse de la grosseur ou du diametre des *cordes*.

III. Si les tensions et les grosseurs sont égales, les nombres des vibrations en temps égaux seront en raison inverse des longueurs.

Pour l'intelligence de ces théorêmes je crois devoir avertir que la tension des *cordes* ne se représente pas par les poids tendans, mais par les racines de ces mêmes poids ; ainsi les vibrations étant entre elles comme les racines quarrées des tensions, les poids tendans sont entre eux comme les cubes des vibrations, etc.

Des lois des vibrations des *cordes* se déduisent celles des sons qui résultent de ces mêmes vibrations dans la *corde sonore.* Plus une *corde* fait de vibrations dans un temps donné, plus le son qu'elle rend est aigu ; moins elle fait de vibrations, plus le son est grave : en sorte que les sons suivant entre eux les rapports des vibrations, leurs intervalles s'expriment par les mêmes rapports ; ce qui soumet toute la musique au calcul.

On voit par les théorêmes précédens qu'il y a trois moyens de changer le son d'une *corde ;* savoir en changeant le diametre, c'est-à-dire la grosseur de la *corde*, ou sa longueur, ou sa tension. Ce que ces altérations produisent successivement sur une même *corde,* on peut le produire à la fois sur diverses *cordes*, en leur donnant différens degrés de grosseur, de longueur, ou de tension. Cette méthode combinée est celle qu'on met en usage dans la fabrique, l'accord et le jeu du clavecin, du violon, de la basse, de la guitare, et autres pareils instrumens composés de *cordes* de différentes grosseurs et différemment tendues,

lesquelles ont par conséquent des sons différens. De plus, dans les uns, comme le clavecin, ces *cordes* ont différentes longueurs fixes par lesquelles les sons se varient encore ; et dans les autres, comme le violon, les *cordes*, quoiqu'égales en longueur fixe, se raccourcissent ou s'alongent à volonté sous les doigts du joueur, et ces doigts, avancés ou reculés sur le manche, font alors la fonction de chevalets mobiles qui donnent à la *corde* ébranlée par l'archet autant de sons divers que de diverses longueurs. A l'égard des rapports des sons et de leurs intervalles relativement aux longueurs des *cordes* et à leurs vibrations, voy. SON, INTERVALLE, CONSONNANCE.

La *corde sonore*, outre le son principal qui résulte de toute sa longueur, rend d'autres sons accessoires moins sensibles ; et ces sons semblent prouver que cette *corde* ne vibre pas seulement dans toute sa longueur, mais fait vibrer aussi ses aliquotes chacune en particulier selon la loi de leurs dimensions. A quoi je dois ajouter que cette propriété, qui sert ou doit servir de fondement à toute l'harmonie, et que plusieurs

attribuent, non à la *corde sonore*, mais à l'air frappé du son, n'est pas particuliere aux *cordes* seulement, mais se trouve dans tous les corps sonores. (Voyez CORPS SONORE, HARMONIQUE.)

Une autre propriété non moins surprenante de la *corde sonore*, et qui tient à la précédente, est que si le chevalet qui la divise n'appuie que légèrement et laisse un peu de communication aux vibrations d'une partie à l'autre, alors, au lieu du son total de chaque partie ou de l'une des deux, on n'entendra que le son de la plus grande aliquote commune aux deux parties. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

Le mot de *corde* se prend figurément en composition pour les sons fondamentaux du mode; et l'on appelle souvent *corde d'harmonie* les notes de basse qui, à la faveur de certaines dissonances, prolongent la phrase, varient et entrelacent la modulation.

CORDE-A-JOUR ou CORDE-A-VIDE. (Voyez VIDE.)

CORDES MOBILES. (Voyez MOBILE.)

CORDES STABLES. (Voyez STABLE.)

Corps-de-voix, *s. m.* Les voix ont divers degrés de force ainsi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embrasse porte le nom de *corps-de-voix* quand il s'agit de force, et de *volume* quand il s'agit d'étendue. (Voyez volume.) Ainsi, de deux voix semblables formant le même son, celle qui remplit le mieux l'oreille et se fait entendre de plus loin est dite avoir plus de *corps*. En Italie les premieres qualités qu'on recherche dans les voix sont la justesse et la flexibilité : mais en France on exige sur-tout un bon *corps-de-voix*.

Corps sonore, *s. m.* On appelle ainsi tout *corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du son. Il ne suit pas de cette définition que tout instrument de musique soit un *corps sonore ;* on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'instrument qui sonne elle-même, et sans laquelle il n'y auroit point de son : ainsi, dans un violoncelle ou dans un violon, chaque corde est un *corps sonore ;* mais la caisse de l'instrument, qui ne fait que répercuter et réfléchir le son, n'est point le *corps sonore* et n'en fait point partie. On doit avoir cet article présent à

l'esprit toutes les fois qu'il sera parlé de *corps sonore* dans cet ouvrage.

CORYPHÉE, *s. m.* Celui qui conduisoit le chœur dans les spectacles des Grecs et battoit la mesure dans leur musique. (Voy. BATTRE LA MESURE.)

COULÉ, *participe pris substantivement.* Le *coulé* se fait lorsqu'au lieu de marquer en chantant chaque note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les instrumens à corde, ou d'un coup de langue sur les instrumens à vent, on passe deux ou plusieurs notes sous la même articulation en prolongeant la même inspiration, ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les notes couvertes d'un *coulé*. Il y a des instrumens, tels que le clavecin, le tympanon, etc., sur lesquels le *coulé* paroît presque impossible à pratiquer; et cependant on vient à bout de l'y faire sentir par un toucher doux et lié, très difficile à décrire, et que l'écolier apprend plus aisément de l'exemple du maître que de ses discours. Le *coulé* se marque par une liaison qui couvre toutes les notes qu'il doit embrasser.

Couper, *v. a.* On *coupe* une note lorsqu'au lieu de la soutenir durant toute sa valeur, on se contente de la frapper au moment qu'elle commence, passant en silence le reste de sa durée. Ce mot ne s'emploie que pour les notes qui ont une certaine longueur ; on se sert du mot *détacher* pour celles qui passent plus vîte.

Couplet. Nom qu'on donne dans les vaudevilles et autres chansons à cette partie du poëme qu'on appelle *strophe* dans les odes. Comme tous les *couplets* sont composés sur la même mesure de vers, on les chante aussi sur le même air ; ce qui fait estropier souvent l'accent et la prosodie, parceque deux vers françois n'en sont pas moins dans la même mesure, quoique les longues et breves n'y soient pas dans les mêmes endroits.

Couplets, se dit aussi des doubles et variations qu'on fait sur un même air en le reprenant plusieurs fois avec de nouveaux changemens, mais toujours sans défigurer le fond de l'air, comme dans les Folies d'Espagne et dans de vieilles chaconnes. Chaque fois qu'on reprend ainsi l'air en le variant

différemment on fait un *couplet.* (Voyez VARIATIONS.)

COURANTE, *s. f.* Air propre à une espece de danse, ainsi nommée à cause des allées et des venues dont elle est remplie plus qu'aucune autre. Cet air est ordinairement d'une mesure à trois temps graves, et se note en triple de blanches avec deux reprises. Il n'est plus en usage non plus que la danse dont il porte le nom.

COURONNE, *s. f.* Espece de C renversé avec un point dans le milieu, qui se fait ainsi : 𝄐.

Quand la *couronne*, qu'on appelle aussi *point de repos*, est à la fois dans toutes les parties sur la note correspondante, c'est le signe d'un repos général : on doit y suspendre la mesure, et souvent même on peut finir par cette note. Ordinairement la partie principale y fait à sa volonté quelque passage que les Italiens appellent *cadenza*, pendant que toutes les autres prolongent et soutiennent le son qui leur est marqué, ou même s'arrêtent tout-à-fait. Mais si la *couronne* est sur la note finale d'une seule partie, alors on l'appelle en

françois *point d'orgue*, et elle marque qu'il faut continuer le son de cette note jusqu'à ce que les autres parties arrivent à leur conclusion naturelle. On s'en sert aussi dans les canons pour marquer l'endroit où toutes les parties peuvent s'arrêter quand on veut finir. (Voyez REPOS, CANON, POINT D'ORGUE.)

CRIER. C'est forcer tellement la voix en chantant, que les sons n'en soient plus appréciables, et ressemblent plus à des cris qu'à du chant. La musique françoise veut être *criée;* c'est en cela que consiste sa plus grande expression.

CROCHE, *s. f.* Note de musique qui ne vaut en durée que le quart d'une blanche ou la moitié d'une noire : il faut par conséquent huit *croches* pour une ronde ou pour une mesure à quatre temps. (Voy. MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir (*pl.* D, *fig.* 9) comment se fait la *croche*, soit seule ou chantée seule sur une syllabe, soit liée avec d'autres *croches* quand on en passe plusieurs dans un même temps en jouant, ou sur une même syllabe en chantant. Elles se lient ordinairement

rement de quatre en quatre dans les mesures à quatre temps et à deux, de trois en trois dans la mesure à six-huit, selon la division des temps ; et de six en six dans la mesure à trois temps, selon la division des mesures.

Le nom de *croche* a été donné à cette espece de note à cause de l'espece de crochet qui la distingue.

Crochet. Signe d'abréviation dans la note. C'est un petit trait en travers sur la queue d'une blanche ou d'une noire, pour marquer sa division en croches, gagner de la place, et prévenir la confusion. Ce *crochet* désigne par conséquent quatre croches au lieu d'une blanche, ou deux au lieu d'une noire, comme on voit *planche* D à l'exemple A de la *fig.* 10, où les trois portées accolées signifient exactement la même chose. La ronde, n'ayant point de queue, ne peut porter de *crochet;* mais on en peut cependant faire aussi huit croches par abréviation, en la divisant en deux blanches ou quatre noires auxquelles on ajoute des *crochets*. Le copiste doit soigneusement distinguer la figure du *crochet*, qui n'est qu'une

abréviation, de celle de la croche, qui marque une valeur réelle.

Crome, *s. f.* Ce pluriel italien signifie *croches.* Quand ce mot se trouve écrit sous des notes noires, blanches ou rondes, il signifie la même chose que signifieroit le crochet, et marque qu'il faut diviser chaque note en croches selon sa valeur. (Voy. crochet.)

Croque-note ou Croque-sol, *s. m.* Nom qu'on donne par dérision à ces musiciens ineptes qui, versés dans la combinaison des notes et en état de rendre à livre ouvert les compositions les plus difficiles, exécutent au surplus sans sentiment, sans expression, sans goût. Un *croque-sol*, rendant plutôt les sons que les phrases, lit la musique la plus énergique sans y rien comprendre, comme un maître d'école pourroit lire un chef-d'œuvre d'éloquence écrit avec les caracteres de sa langue dans une langue qu'il n'entendroit pas.

D.

D. Cette lettre signifie la même chose dans la musique françoise que *P* dans l'italienne, c'est-à-dire, *doux*. Les Italiens l'emploient aussi quelquefois de même pour le mot *dolce;* et ce mot *dolce* n'est pas seulement opposé à *fort*, mais à *rude*.

D. C. (Voyez DA CAPO.)

D *la ré*, D *sol ré*, ou simplement D. Deuxieme note de la gamme naturelle ou diatonique, laquelle s'appelle autrement *ré*. (Voyez GAMME.)

DA CAPO. Ces deux mots italiens se trouvent fréquemment écrits à la fin des airs en rondeau, quelquefois tout au long, et souvent en abrégé par ces deux lettres D. C. Ils marquent qu'ayant fini la seconde partie de l'air, il en faut reprendre le commencement jusqu'au point final. Quelquefois il ne faut point reprendre tout-à-fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un renvoi. Alors, au lieu de ces mots *da capo*, on trouve écrits ceux-ci, *al segno*.

DACTYLIQUE, *adj.* Nom qu'on donnoit,

dans l'ancienne musique, à cette espece de rhythme dont la mesure se partageoit en deux temps égaux. (Voyez RHYTHME.)

On appeloit aussi *dactylique* une sorte de nome où ce rhythme étoit fréquemment employé, tel que le nome harmathias et le nome orthien.

Julius Pollux révoque en doute si le *dactylique* étoit une sorte d'instrument ou une forme de chant; doute qui se confirme par ce qu'en dit Aristide Quintilien dans son second livre, et qu'on ne peut résoudre qu'en supposant que le mot *dactylique* signifioit à la fois un instrument et un air, comme parmi nous les mots *musette* et *tambourin*.

DÉBIT, *s. m.* Récitation précipitée. (Voy. l'article suivant.)

DÉBITER, *v. a. pris en sens neutre.* C'est presser à dessein le mouvement du chant et le rendre d'une maniere approchante de la rapidité de la parole; sens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la musique françoise. On défigure toujours les airs en les *débitant*, parceque la mélodie, l'expression, la grace, y dépendent toujours de la précision du mouvement, et que presser le mouve-

ment c'est le détruire. On défigure encore le récitatif françois en le *débitant*, parcequ'alors il en devient plus rude, et fait mieux sentir l'opposition choquante qu'il y a parmi nous entre l'accent musical et celui du discours. A l'égard du récitatif italien, qui n'est qu'un parler harmonieux, vouloir le *débiter*, ce seroit vouloir parler plus vîte que la parole, et par conséquent bredouiller : de sorte qu'en quelque sens que ce soit, le mot *débit* ne signifie qu'une chose barbare qui doit être proscrite de la musique.

Décamérides, *s. f.* C'est le nom de l'un des élémens du système de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les Mémoires de l'académie des sciences, année 1701.

Pour former un système général qui fournisse le meilleur tempérament et qu'on puisse ajuster à tous les systèmes, cet auteur, après avoir divisé l'octave en 43 parties, qu'il appelle *mérides*, et subdivisé chaque méride en 7 parties, qu'il appelle *eptamérides*, divise encore chaque *eptaméride* en 10 autres parties, auxquelles il donne le nom de *décamérides*. L'octave se trouve ainsi divisée en 3010 parties égales, par

lesquelles on peut exprimer sans erreur sensible les rapports de tous les intervalles de la musique.

Ce mot est formé de δέκα, *dix*, et de μέρις, *partie*.

Déchant ou Discant, *s. m.* Terme ancien par lequel on désignoit ce qu'on a depuis appelé contre-point. (Voyez contre-point.)

Déclamation, *s. f.* C'est, en musique, l'art de rendre, par les inflexions et le nombre de la mélodie, l'accent grammatical et l'accent oratoire. (Voy. accent, récitatif.)

Déduction, *s. f.* Suite de notes montant diatoniquement ou par degrés conjoints. Ce terme n'est guere en usage que dans le plain-chant.

Degré, *s. m.* Différence de position ou d'élévation qui se trouve entre deux notes placées dans une même portée. Sur la même ligne ou dans le même espace elles sont au même *degré ;* et elles y seroient encore quand même l'une des deux seroit haussée ou baissée d'un sémi-ton par un diese ou par un bémol : au contraire elles pourroient être à l'unisson quoique posées sur différens

degrés, comme l'*ut* bémol et le *si* naturel, le *fa* diese et le *sol* bémol, etc.

Si deux notes se suivent diatoniquement, de sorte que l'une étant sur une ligne, l'autre soit dans l'espace voisin, l'intervalle est d'un *degré;* de deux, si elles sont à la tierce; de trois, si elles sont à la quarte; de sept, si elles sont à l'octave, etc.

Ainsi en ôtant 1 du nombre exprimé par le nom de l'intervalle, on a toujours le nombre des *degrés* diatoniques qui séparent les deux notes.

Ces *degrés* diatoniques, ou simplement *degrés*, sont encore appelés *degrés conjoints*, par opposition aux *degrés disjoints*, qui sont composés de plusieurs *degrés* conjoints. Par exemple, l'intervalle de seconde est un *degré* conjoint; mais celui de tierce est un *degré* disjoint, composé de deux *degrés* conjoints; et ainsi des autres. (Voyez CONJOINT, DISJOINT, INTERVALLE.)

DÉMANCHER, *v. n.* C'est, sur les instrumens à manche, tels que le violoncelle, le violon, etc., ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu. (Voy.

POSITION.) Le compositeur doit connoître l'étendue qu'a l'instrument sans *démancher*, afin que, quand il passe cette étendue et qu'il *démanche*, cela se fasse d'une maniere praticable.

DEMI-JEU, A DEMI-JEU, ou simplement A DEMI. Terme de musique instrumentale qui répond à l'italien *sotto voce*, ou *mezza voce*, ou *mezzo forte*, et qui indique une maniere de jouer qui tienne le milieu entre le *fort* et le *doux*.

DEMI-MESURE, *s. f.* Espace de temps qui dure la moitié d'une mesure. Il n'y a proprement de *demi-mesures* que dans les mesures dont les temps sont en nombre pair; car, dans la mesure à trois temps, la premiere *demi-mesure* commence avec le temps fort, et la seconde à contre-temps; ce qui les rend inégales.

DEMI-PAUSE, *s. f.* Caractere de musique qui se fait comme il est marqué dans la *fig.* 9 de la *pl.* D, et qui marque un silence dont la durée doit être égale à celle d'une demi-mesure à quatre temps, ou d'une blanche. Comme il y a des mesures de différentes valeurs, et que celle de la *demi-pause*

ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une mesure que quand la mesure entiere vaut une ronde; à la différence de la pause entiere, qui vaut toujours exactement une mesure, grande ou petite. (Voy. PAUSE.)

DEMI-SOUPIR. Caractere de musique qui se fait comme il est marqué dans la *fig.* 9 de la *pl.* D, et qui marque un silence dont la durée est égale à celle d'une croche ou de la moitié d'un soupir. (Voyez SOUPIR.)

DEMI-TEMPS. Valeur qui dure exactement la moitié d'un temps. Il faut appliquer au *demi-temps* par rapport au temps ce que j'ai dit ci-devant de la demi-mesure par rapport à la mesure.

DEMI-TON. Intervalle de musique valant à-peu-près la moitié d'un ton, et qu'on appelle plus communément *sémi-ton*. (Voy. SÉMI-TON.)

DESCENDRE, *v. n.* C'est baisser la voix, *vocem remittere;* c'est faire succéder les sons de l'aigu au grave ou du haut au bas. Cela se présente à l'œil par notre maniere de noter.

DESSIN, *s. m.* C'est l'invention et la conduite du sujet, la disposition de chaque partie et l'ordonnance générale du tout.

Ce n'est pas assez de faire de beaux chants

et une bonne harmonie, il faut lier tout cela par un sujet principal auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage et par lequel il soit *un*. Cette unité doit régner dans le chant, dans le mouvement, dans le caractere, dans l'harmonie, dans la modulation : il faut que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse. La difficulté est d'associer ces préceptes avec une élégante variété sans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le musicien, aussi bien que le poëte et le peintre, peut tout oser en faveur de cette variété charmante, pourvu que, sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien dessinés des musiques toutes hachées, composées de petits morceaux étranglés, et de caracteres si opposés, que l'assemblage en fasse un tout monstrueux :

Non ut placidis coeant immitia; non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste proportion entre toutes les parties, que consiste la perfection du *dessin;* et c'est sur-tout en ce point que l'immortel Pergolese a montré son juge-

ment, son goût, et a laissé si loin derriere lui tous ses rivaux. Son *Stabat Mater*, son *Orfeo*, sa *Serva Padrona*, sont, dans trois genres différens, trois chefs-d'œuvre de *dessin* également parfaits.

Cette idée du *dessin* général d'un ouvrage s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose. Ainsi l'on dessine un air, un duo, un chœur, etc.: pour cela, après avoir imaginé son sujet, on le distribue selon les regles d'une bonne modulation dans toutes les parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'esprit des auditeurs, et qu'il ne se représente pourtant jamais à leur oreille qu'avec les graces de la nouveauté. C'est une faute de *dessin* de laisser oublier son sujet; c'en est une plus grande de le poursuivre jusqu'à l'ennui.

Dessiner, *v. a.* Faire le dessin d'une piece ou d'un morceau de musique. (Voy. dessin.) *Ce compositeur* dessine *bien ses ouvrages. Voilà un chœur fort mal* dessiné.

Dessus, *s. m.* La plus aiguë des parties de la musique, celle qui regne au-dessus de toutes les autres. C'est dans ce sens qu'on dit dans la musique instrumentale *dessus*

de violon, *dessus* de flûte ou de hautbois, et en général *dessus* de symphonie.

Dans la musique vocale le *dessus* s'exécute par des voix de femmes, d'enfans, et encore par des *castrati*, dont la voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une octave en haut, et en perd une en bas, au moyen de cette mutilation.

Le *dessus* se divise ordinairement en premier et second, et quelquefois même en trois. La partie vocale qui exécute le second *dessus* s'appelle *bas-dessus*, et l'on fait aussi des récits à voix seule pour cette partie. Un beau *bas-dessus* plein et sonore n'est pas moins estimé en Italie que les voix claires et aiguës; mais on n'en fait aucun cas en France. Cependant, par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir à l'opéra de Paris une Mlle Gondré, qui en effet avoit un fort beau *bas-dessus*.

Détaché, *partic. pris substantivement.* Genre d'exécution par lequel, au lieu de soutenir les notes durant toute leur valeur, on les sépare par des silences pris sur cette même valeur. Le *détaché*, tout-à-fait bref et sec, se marque sur les notes par des points alongés.

Détonner, *v. n.* C'est sortir de l'intonation ; c'est altérer mal-à-propos la justesse des intervalles, et par conséquent chanter faux. Il y a des musiciens dont l'oreille est si juste qu'ils ne *détonnent* jamais ; mais ceux-là sont rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raison contraire ; car, pour sortir du ton, il faudroit y être entré. Chanter sans clavecin, crier, forcer sa voix en haut ou en bas, et avoir plus d'égard au volume qu'à la justesse, sont des moyens presque sûrs de se gâter l'oreille et de *détonner.*

Diacommatique, *adj.* Nom donné par M. Serre à une espece de quatrieme genre, qui consiste en certaines transitions harmoniques par lesquelles la même note, restant en apparence sur le même degré, monte ou descend d'un comma, en passant d'un accord à un autre avec lequel elle paroît faire liaison.

Par exemple, sur ce passage de basse $\overset{32}{fa}$ $\overset{27}{ré}$ dans le mode majeur d'*ut*, le $\overset{80}{la}$, tierce majeure de la premiere note, reste pour devenir quinte de *ré :* or la quinte juste de $\overset{27}{ré}$ ou de $\overset{54}{ré}$ n'est pas $\overset{80}{la}$, mais $\overset{81}{la}$: ainsi le

musicien qui entonne le *la* doit naturellement lui donner les deux intonations consécutives ^{80}la ^{81}la, lesquelles different d'un comma.

De même dans la Folie d'Espagne, au troisieme temps de la troisieme mesure, on peut y concevoir que la tonique $^{80}ré$ monte d'un comma pour former la seconde $^{81}ré$ du mode majeur d'*ut*, lequel se déclare dans la mesure suivante, et se trouve ainsi subitement amené par ce paralogisme musical, par ce double emploi du *ré*.

Lors encore que, pour passer brusquement du mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'accord de septieme diminuée, *sol* diese *si ré fa*, en accord de simple septieme, *sol si ré fa*, le mouvement chromatique du *sol* diese au *sol* naturel est bien le plus sensible, mais il n'est pas le seul ; le *ré* monte aussi d'un mouvement diacommatique de $^{80}ré$ à $^{81}ré$, quoique la note le suppose permanent sur le même degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce genre *diacommatique*, particulièrement

lorsque la modulation passe subitement du majeur au mineur, ou du mineur au majeur. C'est sur-tout dans l'adagio, ajoute M. Serre, que les grands maîtres, quoique guidés uniquement par le sentiment, font usage de ce genre de transitions, si propre à donner à la modulation une apparence d'indécision dont l'oreille et le sentiment éprouvent souvent des effets qui ne sont point équivoques.

Diacoustique, *s. f.* C'est la recherche des propriétés du son réfracté en passant à travers différens milieux, c'est-à-dire d'un plus dense dans un plus rare, et au contraire. Comme les rayons visuels se dirigent plus aisément que les sons par des lignes sur certains points, aussi les expériences de la *diacoustique* sont-elles infiniment plus difficiles que celles de la dioptrique. (Voy. son.)

Ce mot est formé du grec διὰ, *par*, et d'ἀκούω, *j'entends*.

Diagramme, *s. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, la table ou le modele qui présentoit à l'œil l'étendue générale de tous les sons d'un système, ou ce que nous appelons aujourd'hui *échelle, gamme, clavier.* (Voyez ces mots.)

DIALOGUE, *s. m.* Composition à deux voix ou deux instrumens qui se répondent l'un à l'autre, et qui souvent se réunissent. La plupart des scenes d'opéra sont en ce sens des *dialogues*, et les *duo* italiens en sont toujours : mais ce mot s'applique plus précisément à l'orgue; c'est sur cet instrument qu'un organiste joue des *dialogues* en se répondant avec différens jeux ou sur différens claviers.

DIAPASON, *s. m.* Terme de l'ancienne musique par lequel les Grecs exprimoient l'intervalle ou la consonnance de l'octave. (Voyez OCTAVE.)

Les facteurs d'instrumens de musique nomment aujourd'hui *diapasons* certaines tables où sont marquées les mesures de ces instrumens et de toutes leurs parties.

On appelle encore *diapason* l'étendue convenable à une voix ou à un instrument. Ainsi, quand une voix se force, on dit qu'elle sort du *diapason;* et l'on dit la même chose d'un instrument dont les cordes sont trop lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de son, ou qui rend un son désagréable, parceque le ton en est trop haut ou trop bas.

Ce

Ce mot est formé de διὰ, *par*, et πᾶσον *toutes;* parceque l'octave embrasse toutes les notes du système parfait.

DIAPENTE, *s. f.* Nom donné par les Grecs à l'intervalle que nous appelons quinte, et qui est la seconde des consonnances. (Voy. CONSONNANCE, INTERVALLE, QUINTE.)

Ce mot est formé de διὰ, *par*, et de πέντε, *cinq;* parcequ'en parcourant cet intervalle diatoniquement, on prononce différens sons.

DIAPENTER, *en latin* DIAPENTISSARE, *v. n.* Mot barbare employé par Muris et par nos anciens musiciens. (Voyez QUINTER.)

DIAPHONIE, *s. f.* Nom donné par les Grecs à tout intervalle ou accord dissonant, parceque les deux sons, se choquant mutuellement, se divisent pour ainsi dire et font sentir désagréablement leur différence. Gui Arétin donne aussi le nom de *diaphonie* à ce qu'on a depuis appelé *discant*, à cause des deux parties qu'on y distingue.

DIAPTOSE, interciderice ou petite chûte, *s. f.* C'est dans le plain-chant une sorte de périélese, ou de passage qui se fait sur la derniere note d'un chant, ordinairement

après un grand intervalle en montant. Alors, pour assurer la justesse de cette finale, on la marque deux fois en séparant cette répétition par une troisieme note que l'on baisse d'un degré en maniere de note sensible, comme *ut si ut* ou *mi ré mi*.

Diaschisma, *s. m.* C'est dans la musique ancienne un intervalle faisant la moitié du sémi-ton mineur. Le rapport en est de 24 à $\sqrt{600}$, et par conséquent irrationel.

Diastême, *s. m.* Ce mot dans la musique ancienne signifie proprement *intervalle;* et c'est le nom que donnoient les Grecs à l'intervalle simple, par opposition à l'intervalle composé, qu'ils appeloient *systême.* (Voyez INTERVALLE, SYSTÊME.)

Diatessaron. Nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons *quarte*, et qui est la troisieme des consonnances. (Voy. CONSONNANCE, INTERVALLE, QUARTE.)

Ce mot est composé de διὰ, *par*, et du génitif de τέσσαρες, *quatre;* parcequ'en parcourant diatoniquement cet intervalle, on prononce quatre différens sons.

Diatesseroner, *en latin* DIATESSERO-

NARE, *v. n.* Mot barbare employé par Muris et par nos anciens musiciens. (Voy. QUARTER.)

DIATONIQUE, *adj.* Le genre *diatonique* est celui des trois qui procede par tons et sémitons majeurs, selon la division naturelle de la gamme; c'est-à-dire celui dont le moindre intervalle est d'un degré conjoint: ce qui n'empêche pas que les parties ne puissent procéder par de plus grands intervalles, pourvu qu'ils soient tous pris sur des degrés *diatoniques*.

Ce mot vient du Grec διὰ, *par*, et de τόνος, *ton*, c'est-à-dire passant d'un ton à un autre.

Le genre *diatonique* des Grecs résultoit de l'une des trois regles principales qu'ils avoient établies pour l'accord des tétracordes. Ce genre se divisoit en plusieurs especes, selon les divers rapports dans lesquels se pouvoit diviser l'intervalle qui le déterminoit; car cet intervalle ne pouvoit se resserrer au-delà d'un certain point sans changer de genre. Ces diverses especes du même genre sont appelées χρόας, *couleurs*, par Ptolomée, qui en distingue six; mais

la seule en usage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *diatonique-ditonique*, dont le tétracorde étoit composé d'un sémi-ton foible et de deux tons majeurs. Aristoxene divise ce même genre en deux especes seulement; savoir, le *diatonique tendre* ou *mol*, et le *syntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *diatonique* de Ptolomée. (Voyez les rapports de l'un et de l'autre, *pl.* M, *fig.* 5.)

Le genre *diatonique* moderne résulte de la marche consonnante de la basse sur les cordes d'un même mode, comme on peut le voir par la *fig.* 7 de la *pl.* K. Les rapports en ont été fixés par l'usage des mêmes cordes en divers tons; de sorte que si l'harmonie a d'abord engendré l'échelle *diatonique*, c'est la modulation qui l'a modifiée; et cette échelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'est exacte ni quant au chant ni quant à l'harmonie, mais seulement quant au moyen d'employer les mêmes sons à divers usages.

Le genre *diatonique* est sans contredit le plus naturel des trois, puisqu'il est le seul qu'on peut employer sans changer de ton: aussi l'intonation en est-elle incomparable-

ment plus aisée que celle des deux autres, et l'on ne peut guere douter que les premiers chants n'aient été trouvés dans ce genre : mais il faut remarquer que, selon les lois de la modulation, qui permet et qui prescrit même le passage d'un ton et d'un mode à l'autre, nous n'avons presque point dans notre musique de *diatonique* bien pur. Chaque ton particulier est bien, si l'on veut, dans le genre *diatonique ;* mais on ne sauroit passer de l'un à l'autre sans quelque transition chromatique, au moins sous-entendue dans l'harmonie. Le *diatonique* pur, dans lequel aucun des sons n'est altéré, ni par la clef, ni accidentellement, est appelé par Zarlin *diatono-diatonique*, et il en donne pour exemple le plain-chant de l'église. Si la clef est armée d'un bémol, pour lors c'est, selon lui, le *diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Aristoxene. (Voyez MOL.) A l'égard de la transposition par diese, cet auteur n'en parle point, et l'on ne la pratiquoit pas encore de son temps. Sans doute il lui auroit donné le nom de *diatonique dur*, quand même il en auroit résulté un mode mineur,

comme celui d'*E la mi :* car dans ces temps où l'on n'avoit point encore les notions harmoniques de ce que nous appelons tons et modes, et où l'on avoit déja perdu les autres notions que les anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations particulieres des notes qu'aux rapports généraux qui en résultoient. (Voy. TRANSPOSITION.)

Sons ou *cordes diatoniques.* Euclide distingue sous ce nom, parmi les sons mobiles, ceux qui ne participent point du genre épais, même dans le chromatique et l'enharmonique. Ces sons dans chaque genre sont au nombre de cinq, savoir le troisieme de chaque tétracorde ; et ce sont les mêmes que d'autres auteurs appellent *apycni.* (Voy. APYCNI, GENRE, TÉTRACORDE.)

DIAZEUXIS, *s. f.* Mot grec qui signifie *division, séparation, disjonction.* C'est ainsi qu'on appeloit dans l'ancienne musique le ton qui séparoit deux tétracordes disjoints, et qui, ajouté à l'un des deux, en formoit la *diapente.* C'est nôtre *ton* majeur, dont le rapport est de 8 à 9, et qui est en effet la différence de la quinte à la quarte.

La *diazeuxis* se trouvoit dans leur musique entre la mèse et la paramese, c'est-à-dire entre le son le plus aigu du second tétracorde et le plus grave du troisieme, ou bien entre la nete synnémenon et la paramese hyperboléon, c'est-à-dire entre le troisieme et le quatrieme tétracorde, selon que la disjonction se faisoit dans l'un ou dans l'autre lieu; car elle ne pouvoit se pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les cordes homologues des deux tétracordes entre lesquels il y avoit *diazeuxis* sonnoient la quinte, au lieu qu'elles sonnoient la quarte quand ils étoient conjoints.

Diéser, *v. a.* C'est armer la clef de dieses pour changer l'ordre et le lieu des séni-tons majeurs, ou donner à quelque note un diese accidentel, soit pour le chant, soit pour la modulation. (Voyez diese.)

Diésis, *s. m.* C'est, selon le vieux Bacchius, le plus petit intervalle de l'ancienne musique. Zarlin dit que Philolaüs, pythagoricien, donna le nom de *diésis* au limma; mais il ajoute, peu après, que le *diésis* de Pythagore est la différence du limma et de l'apotome. Pour Aristoxene, il divisoit sans

beaucoup de façons le *ton* en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre. De cette derniere division résultoit le *diese* enharmonique mineur ou quart de ton ; de la seconde, le *diese* mineur chromatique ou le tiers d'un ton ; et de la troisieme, le *diese* majeur, qui faisoit juste un demi-ton.

Diese ou Diésis, chez les modernes, n'est pas proprement, comme chez les anciens, un intervalle de musique, mais un signe de cet intervalle qui marque qu'il faut élever le son de la note devant laquelle il se trouve au-dessus de celui qu'elle devroit avoir naturellement, sans cependant la faire changer de degré ni même de nom. Or comme cette élévation se peut faire du moins de trois manieres dans les genres établis, il y a trois sortes de *dieses;* savoir,

1°. Le *diese* enharmonique mineur, ou simple *diese*, qui se figure par une croix de saint André, ainsi . Selon tous nos musiciens, qui suivent la pratique d'Aristoxene, il éleve la note d'un quart de ton ; mais il n'est proprement que l'excès du sémi-ton majeur sur le sémi-ton mineur.

Ainsi du *mi* naturel au *fa* bémol il y a un *diese* enharmonique, dont le rapport est de 125 à 128.

2°. Le *diese* chromatique, double *diese* ou *diese* ordinaire, marqué par une double croix , éleve la note d'un sémi-ton mineur. Cet intervalle est égal à celui du bémol, c'est-à-dire la différence du sémi-ton majeur au ton mineur : ainsi, pour monter d'un ton depuis le *mi* naturel, il faut passer au *fa diese*. Le rapport de ce *diese* est de 24 à 25. Voyez sur cet article une remarque essentielle au mot SÉMI-TON.

3°. Le *diese* enharmonique majeur, ou triple *diese*, marqué par une croix triple éleve, selon les aristoxéniens, la note d'environ trois quarts de ton. Zarlin dit qu'il l'éleve d'un sémi-ton mineur; ce qui ne sauroit s'entendre de notre sémi-ton, puisqu'alors ce *diese* ne différeroit en rien de notre *diese* chromatique.

De ces trois *dieses*, dont les intervalles étoient tous pratiqués dans la musique ancienne, il n'y a plus que le chromatique

qui soit en usage dans la nôtre, l'intonation des *dieses* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté presque insurmontable, et leur usage étant d'ailleurs aboli par notre système tempéré.

Le *diese*, de même que le bémol, se place toujours à gauche devant la note qui le doit porter; et devant ou après le chiffre, il signifie la même chose que devant une note. (Voyez CHIFFRES.) Les *dieses* qu'on mêle parmi les chiffres de la basse-continue ne sont souvent que de simples croix comme le *diese* enharmonique : mais cela ne sauroit causer d'équivoque, puisque celui-ci n'est plus en usage.

Il y a deux manieres d'employer le *diese :* l'une accidentelle, quand dans le cours du chant on le place à la gauche d'une note. Cette note, dans les modes majeurs, se trouve le plus communément la quatrieme du ton; dans les modes mineurs il faut le plus souvent deux *dieses* accidentels, surtout en montant, savoir un sur la sixieme note, et un autre sur la septieme. Le *diese* accidentel n'altere que la note qui le suit immédiatement, ou tout au plus celles qui

dans la même mesure se trouvent sur le même degré, et quelquefois à l'octave, sans aucun signe contraire.

L'autre maniere est d'employer le *diese* à la clef; et alors il agit dans toute la suite de l'air et sur toutes les notes qui sont placées sur le même degré où est le *diese*, à moins qu'il ne soit contrarié par quelque bémol ou béquarre, ou bien que la clef ne change.

La position des *dieses* à la clef n'est pas arbitraire non plus que celle des bémols; autrement les deux sémi-tons de l'octave seroient sujets à se trouver entre eux hors des intervalles prescrits. Il faut donc appliquer aux *dieses* un raisonnement semblable à celui que nous avons fait au mot bémol; et l'on trouvera que l'ordre des *dieses* qui convient à la clef est celui des notes suivantes, en commençant par *fa* et montant successivement de quinte, ou descendant de quarte jusqu'au *la*, auquel on s'arrête ordinairement, parceque le *diese* du *mi*, qui le suivroit, ne differe point du *fa* sur nos claviers.

ORDRE DES DIESES A LA CLEF.

Fa, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, etc.

Il faut remarquer qu'on ne sauroit employer un *diese* à la clef sans employer aussi ceux qui le précedent ; ainsi le *diese* de l'*ut* ne se pose qu'avec celui du *fa ;* celui du *sol* qu'avec les deux précédens, etc.

J'ai donné au mot CLEF TRANSPOSÉE une formule pour trouver tout d'un coup si un ton ou mode doit porter des *dieses* à la clef et combien.

Voilà l'acception du mot *diese* et son usage dans la pratique. Le plus ancien manuscrit où j'en aie vu le signe employé est celui de Jean de Muris ; ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être de son invention : mais il ne paroît avoir dans ses exemples que l'effet du béquarre ; aussi cet auteur donne-t-il toujours le nom de *diésis* au sémi-ton majeur.

On appelle *dieses*, dans les calculs harmoniques, certains intervalles plus grands qu'un comma et moindres qu'un sémiton, qui font la différence d'autres inter-

valles engendrés par les progressions et rapports des consonnances. Il y a trois de ces *dieses;* 1°. le *diese majeur*, qui est la différence du sémi-ton majeur au sémi-ton mineur, et dont le rapport est de 125 à 128; 2°. le *diese mineur*, qui est la différence du sémi-ton mineur au *diese majeur*, et en rapport de 3072 à 3125; 3°. et le *diese maxime*, en rapport de 243 à 250, qui est la différence du ton mineur au sémi-ton maxime. (Voyez SÉMI-TON.)

Il faut avouer que tant d'acceptions diverses du même mot dans le même art ne sont guere propres qu'à causer de fréquentes équivoques et à produire un embrouillement continuel.

DIÉZEUGMENON, *génit. fém. plur.* Tétracorde *diézeugmenon*, ou *des séparées*, est le nom que donnoient les Grecs à leur troisieme tétracorde quand il étoit disjoint d'avec le second. (Voyez TÉTRACORDE.)

DIMINUÉ, *adj.* Intervalle *diminué* est tout intervalle mineur dont on retranche un sémi-ton par un diese à la note inférieure, ou par un bémol à la supérieure. A l'égard des intervalles justes que forment

les consonnances parfaites, lorsqu'on les diminue d'un sémi-ton, l'on ne doit point les appeler *diminués*, mais *faux;* quoiqu'on dise quelquefois mal-à-propos *quarte diminuée*, au lieu de dire fausse-quarte, et *octave diminuée*, au lieu de dire fausse-octave.

Diminution, *s. f.* Vieux mot qui signifioit la division d'une note longue, comme une ronde ou une blanche, en plusieurs autres notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les fredons et autres passages qu'on a depuis appelés *roulemens* ou *roulades.* (Voyez ces mots.)

Dioxie, *s. f.* C'est, au rapport de Nicomaque, un nom que les anciens donnoient quelquefois à la consonnance de la quinte, qu'ils appeloient plus communément *diapente.* (Voyez diapente.)

Direct, *adj.* Un intervalle *direct* est celui qui fait un harmonique quelconque sur le son fondamental qui le produit. Ainsi la quinte, la tierce majeure, l'octave, et leurs répliques, sont rigoureusement les seuls intervalles *directs :* mais par extension l'on appelle encore intervalles *directs* tous les

autres, tant consonnans que dissonans, que fait chaque partie avec le son fondamental pratique, qui est ou doit être au-dessous d'elle; ainsi la tierce mineure est un intervalle *direct* sur un accord en tierce mineure, et de même la septieme ou la sixte ajoutée sur les accords qui portent leur nom.

Accord direct est celui qui a le son fondamental au grave, et dont les parties sont distribuées, non pas selon leur ordre le plus naturel, mais selon leur ordre le plus rapproché. Ainsi l'accord parfait *direct* n'est pas octave, quinte et tierce, mais tierce, quinte et octave.

Discant ou Déchant, *s. m.* C'étoit dans nos anciennes musiques cette espece de contre-point que composoient sur-le-champ les parties supérieures en chantant impromptu sur le tenor ou la basse : ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la musique pour pouvoir être exécutée de cette maniere par des musiciens aussi peu habiles que ceux de ce temps-là. *Discantat*, dit Jean de Muris, *qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex dis-*

tinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione. Après avoir expliqué ce qu'il entend par consonnances, et le choix qu'il convient de faire entre elles, il reprend aigrement les chanteurs de son temps qui les pratiquoient presque indifféremment. « De quel « front, dit-il, si nos regles sont bonnes, « osent *déchanter* où composer le *discant* « ceux qui n'entendent rien au choix des « accords, qui ne se doutent pas même de « ceux qui sont plus ou moins concordans, « qui ne savent ni desquels il faut s'abste- « nir, ni desquels on doit user le plus fré- « quemment, ni dans quels lieux il les faut « employer, ni rien de ce qu'exige la pra- « tique de l'art bien entendu? S'ils rencon- « trent, c'est par hasard; leurs voix errent « sans regle sur le tenor : qu'elles s'accor- « dent si Dieu le veut; ils jettent leurs « sons à l'aventure comme la pierre que « lance au but une main mal-adroite, et « qui de cent fois le touche à peine une ». Le bon magister Muris apostrophe ensuite ces corrupteurs de la pure et simple harmonie, dont son siecle abondoit ainsi que le

le nôtre. *Heu ! proh dolor ! His temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum ; nam inducere cùm deberent delectationem, adducunt tristitiam. O incongruum proverbium ! ô mala coloratio ! irrationabilis excusatio ! ô magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone ! Sic enim concordiae confonduntur cum discordiis, ut nullatenus una distinguatur ab alia. O ! si antiqui periti musicae doctores tales audissent discantatores, quid dixissent? quid fecissent ? Sic discantantem increparent, et dicerent : Non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum et concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis ; mihi adversarius, scandalum tu mihi es : ô utinam taceres ! Non concordas, sed deliras et discordas.*

DISCORDANT, *adj.* On appelle ainsi tout instrument dont on joue et qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute par-

tie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une intonation qui n'est pas juste fait un ton *faux*. Une suite de tons *faux* fait un chant *discordant;* c'est la différence de ces deux mots.

Disdiapason, *s. m.* Nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons *double octave.*

Le *disdiapason* est à-peu-près la plus grande étendue que puissent parcourir les voix humaines sans se forcer; il y en a même assez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'est pourquoi les Grecs avoient borné chacun de leurs modes à cette étendue et lui donnoient le nom de système parfait. (Voy. MODE, GENRE, SYSTÊME.)

Disjoint, *adj.* Les Grecs donnoient le nom relatif de *disjoints* à deux tétracordes qui se suivoient immédiatement, lorsque la corde la plus grave de l'aigu étoit un *ton* au-dessus de la plus aiguë du grave, au lieu d'être la même. Ainsi les deux tétracordes hypaton et diézeugménon étoient *disjoints*, et les deux tétracordes synnéménon et hyperboléon l'étoient aussi. (Voy. TÉTRACORDE.)

On donne parmi nous le nom de *disjoints* aux intervalles qui ne se suivent pas immé-

diatement, mais sont séparés par un autre intervalle. Ainsi ces deux intervalles *ut mi* et *sol si* sont *disjoints.* Les deux degrés qui ne sont pas conjoints, mais qui sont composés de deux ou plusieurs degrés conjoints, s'appellent aussi degrés *disjoints.* Ainsi chacun des deux intervalles dont je viens de parler forme un degré *disjoint.*

Disjonction. C'étoit, dans l'ancienne musique, l'espace qui séparoit la mese de la paramese, ou en général un tétracorde du tétracorde voisin, lorsqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet espace étoit d'un *ton*, et s'appeloit en grec *diazeuxis.*

Dissonance, *s. f.* Tout son qui forme avec un autre un accord désagréable à l'oreille, ou mieux tout intervalle qui n'est pas consonnant. Or, comme il n'y a point d'autres consonnances que celles que forment entre eux et avec le fondamental les sons de l'accord parfait, il s'ensuit que tout autre intervalle est une véritable *dissonance;* même les anciens comptoient pour telles les tierces et les sixtes, qu'ils retranchoient des accords consonnans.

Le terme de *dissonance* vient de deux

mots, l'un grec, l'autre latin, qui signifient *sonner à double*. En effet ce qui rend la *dissonance* désagréable est que les sons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, se repoussent pour ainsi dire, et sont entendus par elle comme deux sons distincts, quoique frappés à la fois.

On donne le nom de *dissonance* tantôt à l'intervalle et tantôt à chacun des deux sons qui le forment. Mais quoique deux sons dissonent entre eux, le nom de *dissonance* se donne plus spécialement à celui des deux qui est étranger à l'accord.

Il y a une infinité de *dissonances* possibles : mais comme dans la musique on exclut tous les intervalles que le système reçu ne fournit pas, elles se réduisent à un petit nombre ; encore pour la pratique ne doit-on choisir parmi celles-là que celles qui conviennent au genre et au mode, et enfin exclure même de ces dernieres celles qui ne peuvent s'employer selon les regles prescrites. Quelles sont ces regles ? Ont-elles quelque fondement naturel, ou sont-elles purement arbitraires ? Voilà ce que je me propose d'examiner dans cet article.

Le principe physique de l'harmonie se tire de la production de l'accord parfait par la résonnance d'un son quelconque : toutes les consonnances en naissent, et c'est la nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainsi de la *dissonance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, si l'on veut, sa génération dans les progressions des intervalles consonnans et dans leurs différences ; mais nous n'appercevons pas de raison physique qui nous autorise à l'introduire dans le corps même de l'harmonie. Le P. Mersenne se contente de montrer la génération par le calcul et les divers rapports des *dissonances*, tant de celles qui sont rejetées que de celles qui sont admises ; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels que la *dissonance* n'est pas naturelle à l'harmonie, et qu'elle n'y peut être employée que par le secours de l'art. Cependant, dans un autre ouvrage, il essaie d'en trouver le principe dans les rapports des nombres et les proportions harmonique et arithmétique, comme s'il y avoit quelque identité entre les propriétés de la quantité

abstraite et les sensations de l'ouie. Mais après avoir bien épuisé des analogies, après bien des métamorphoses de ces diverses proportions les unes dans les autres, après bien des opérations et d'inutiles calculs, il finit par établir, sur de légeres convenances, la *dissonance* qu'il s'est tant donné de peine à chercher. Ainsi, parceque dans l'ordre des sons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des cordes, une tierce mineure au grave (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations), il ajoute au grave de la sous-dominante une nouvelle tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une tierce mineure à l'aigu (elle la donneroit au grave par les vibrations), et il ajoute à l'aigu de la dominante une nouvelle tierce mineure. Ces tierces ainsi ajoutées ne font point, il est vrai, de proportions avec les rapports précédens, les rapports mêmes qu'elles devroient avoir se trouvent altérés: mais n'importe; M. Rameau fait tout valoir pour le mieux; la proportion lui sert pour introduire la *dissonance*, et le défaut de proportion pour la faire sentir.

L'illustre géometre qui a daigné interpréter au public le systême de M. Rameau ayant supprimé tous ces vains calculs, je suivrai son exemple, ou plutôt je transcrirai ce qu'il dit de la *dissonance;* et M. Rameau me devra des remerciemens d'avoir tiré cette explication des *Elémens de musique* plutôt que de ses propres écrits.

Supposant qu'on connoisse les cordes essentielles du ton selon le systême de M. Rameau, savoir, dans le ton d'*ut*, la tonique *ut*, la dominante *sol* et la sous-dominante *fa;* on doit savoir aussi que ce même ton d'*ut* a les deux cordes *ut* et *sol* communes avec le ton de *sol*, et les deux cordes *ut* et *fa* communes avec le ton de *fa.* Par conséquent cette marche de basse *ut sol* peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *sol*, comme la marche de basse *fa ut* ou *ut fa* peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *fa.* Donc, quand on passe d'*ut* à *fa* ou à *sol* dans une basse-fondamentale, on ignore encore jusques là dans quel ton l'on est. Il seroit pourtant avantageux de le savoir, et de pouvoir par quelque moyen distinguer le générateur de ses quintes.

On obtiendra cet avantage en joignant ensemble les sons *sol* et *fa* dans une même harmonie, c'est-à-dire en joignant à l'harmonie *sol si ré* de la quinte *sol* l'autre quinte *fa* en cette maniere, *sol si ré fa :* ce *fa* ajouté, étant la septieme de *sol*, fait *dissonance;* c'est pour cette raison que l'accord *sol si ré fa* est appelé accord dissonant ou accord de septieme. Il sert à distinguer la quinte *sol* du générateur *ut*, qui porte toujours, sans mélange et sans altération, l'accord parfait *ut mi sol ut* donné par la nature même. (Voy. ACCORD, CONSONNANCE, HARMONIE.) Par là on voit que quand on passe d'*ut* à *sol* on passe en même temps d'*ut* à *fa*, parceque le *fa* se trouve compris dans l'accord de *sol;* et le ton d'*ut* se trouve par ce moyen entièrement déterminé, parcequ'il n'y a que ce ton seul auquel les sons *fa* et *sol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajouterons à l'harmonie *fa la ut* de la quinte *fa* au-dessous du générateur pour distinguer cette harmonie de celle de ce même générateur. Il semble d'abord que l'on doive y ajouter l'autre

quinte *sol*, afin que le générateur *ut* passant à *fa* passe en même temps à *sol*, et que le ton soit déterminé par là : mais cette introduction de *sol* dans l'accord *fa la ut* donneroit deux secondes de suite, *fa sol*, *sol la*, c'est-à-dire deux *dissonances* dont l'union seroit trop désagréable à l'oreille : inconvénient qu'il faut éviter; car si, pour distinguer le ton, nous altérons l'harmonie de cette quinte *fa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il est possible.

C'est pourquoi, au lieu de *sol*, nous prendrons sa quinte *ré*, qui est le son qui en approche le plus; et nous aurons pour la sous-dominante *fa* l'accord *fa la ut ré*, qu'on appelle accord de grande-sixte, ou sixte-ajoutée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'observe entre l'accord de la dominante *sol* et celui de la sous-dominante *fa*.

La dominante *sol*, en montant au-dessus du générateur, a un accord tout composé de tierces en montant depuis *sol; sol si ré fa*. Or la sous-dominante *fa* étant au-dessous du générateur *ut*, on trouvera, en descendant d'*ut* vers *fa* par tierces, *ut la fa ré*,

qui contient les mêmes sons que l'accord *fa la ut ré* donne à la sous-dominante *fa*.

On voit de plus que l'altération de l'harmonie des deux quintes ne consiste que dans la tierce mineure *ré fa*, ou *fa ré*, ajoutée de part et d'autre à l'harmonie de ces deux quintes.

Cette explication est d'autant plus ingénieuse, qu'elle montre à la fois l'origine, l'usage, la marche de la *dissonance*, son rapport intime avec le ton, et le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut essentiel qui fait tout crouler, c'est l'emploi d'une corde étrangere au ton, comme corde essentielle du ton, et cela par une fausse analogie qui, servant de base au système de M. Rameau, le détruit en s'évanouissant.

Je parle de cette quinte au-dessous de la tonique, de cette sous-dominante entre laquelle et la tonique on n'apperçoit pas la moindre liaison qui puisse autoriser l'emploi de cette sous-dominante, non seulement comme corde essentielle du ton, mais même en quelque qualité que ce puisse être. En effet qu'y a-t-il de commun entre la ré-

sonnance, le frémissement des unissons d'*ut* et le son de sa quinte en dessous? Ce n'est point parceque la corde entiere est un *fa* que ses aliquotes résonnent au son d'*ut*, mais parcequ'elle est un multiple de la corde *ut*, et il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un semblable phénomene. Prenez le septuple, il frémira et résonnera dans ses parties ainsi que le triple; est-ce à dire que le son de ce septuple ou ses octaves soient des cordes essentielles du ton? tant s'en faut, puisqu'il ne forme pas même avec la tonique un rapport commensurable en notes.

Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au son d'une corde quelconque une autre corde à sa douzieme en dessous frémissoit sans résonner : mais, outre que c'est un étrange phénomene en acoustique qu'une corde sonore qui vibre et ne résonne pas, il est maintenant reconnu que cette prétendue expérience est une erreur, que la corde grave frémit parcequ'elle se partage, et qu'elle paroît ne pas résonner parcequ'elle ne rend dans ses parties que l'unisson de l'aigu, qui ne se distingue pas aisément.

Que M. Rameau nous dise donc qu'il prend la quinte en dessous parcequ'il trouve la quinte en dessus, et que ce jeu des quintes lui paroît commode pour établir son système ; on pourra le féliciter d'une ingénieuse invention : mais qu'il ne l'autorise point d'une expérience chimérique, qu'il ne se tourmente point à chercher dans les renversemens des proportions harmonique et arithmétique les fondemens de l'harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des sons.

Remarquez encore que si la contre-génération qu'il suppose pouvoit avoir lieu, l'accord de la sous-dominante *fa* ne devroit point porter une tierce majeure, mais mineure, parceque le *la* bémol est l'harmonique véritable qui lui est assigné par ce renversement $^{1}_{ut}\ ^{\frac{1}{3}}_{fa}\ ^{\frac{1}{5}}_{la^{b}}$. De sorte qu'à ce compte la gamme du mode majeur devroit avoir naturellement la sixte mineure ; mais elle l'a majeure, comme quatrieme quinte, ou comme quinte de la seconde note : ainsi voilà encore une contradiction.

Enfin remarquez que la quatrieme note

donnée par la série des aliquotes, d'où naît le vrai diatonique naturel, n'est point l'octave de la prétendue sous-dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre quatrieme note toute différente dans le rapport de 11 à 8, ainsi que tout théoricien doit l'appercevoir au premier coup-d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience et à l'oreille des musiciens. Qu'on écoute combien la cadence imparfaite de la sous-dominante à la tonique est dure et sauvage en comparaison de cette même cadence dans sa place naturelle, qui est de la tonique à la dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne desire plus rien après l'accord de la tonique ? N'attend-on pas, malgré qu'on en ait, une suite ou une fin? Or qu'est-ce qu'une tonique après laquelle l'oreille desire quelque chose? peut-on la regarder comme une véritable tonique? et n'est-on pas alors réellement dans le ton de *fa* tandis qu'on pense être dans celui d'*ut?* Qu'on observe combien l'intonation diatonique et successive de la quatrieme note et de la note sensible, tant en montant qu'en descendant, paroît étrangere

au mode et même pénible à la voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille et la voix du musicien, la difficulté des commençans à entonner cette note doit lui montrer assez combien elle est peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *tons* consécutifs : ne devroit-on pas voir que ces trois *tons* consécutifs, de même que la note qui les introduit, donnent une modulation barbare qui n'a nul fondement dans la nature? Elle avoit assurément mieux guidé les Grecs, lorsqu'elle leur fit arrêter leur tétracorde précisément au *mi* de notre échelle, c'est-à-dire à la note qui précede cette quatrieme : ils aimerent mieux prendre cette quatrieme en dessous; et ils trouverent ainsi avec leur seule oreille ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire appercevoir.

Si le témoignage de l'oreille et celui de la raison se réunissent, au moins dans le système donné, pour rejeter la prétendue sous-dominante non seulement du nombre des cordes essentielles du ton, mais du nombre des sons qui peuvent entrer dans l'échelle du mode, que devient toute cette théorie des

dissonances ? que devient l'explication du mode mineur? que devient tout le système de M. Rameau?

N'appercevant donc, ni dans la physique ni dans le calcul, la véritable génération de la *dissonance*, je lui cherchois une origine purement mécanique; et c'est de la maniere suivante que je tâchois de l'expliquer dans l'Encyclopédie, sans m'écarter du système pratique de M. Rameau.

Je suppose la nécessité de la *dissonance* reconnue. (Voyez HARMONIE et CADENCE.) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *dissonance* et comment il faut l'employer.

Si l'on compare successivement tous les sons de l'échelle diatonique avec le son fondamental dans chacun des deux modes, on n'y trouvera pour toute *dissonance* que la seconde, et la septieme, qui n'est qu'une seconde renversée, et qui fait réellement seconde avec l'octave. Que la septieme soit renversée de la seconde, et non la seconde de la septieme, c'est ce qui est évident par l'expression des rapports : car celui de la seconde 8. 9 étant plus simple que celui de la septieme 9. 16, l'intervalle qu'il repré-

sente n'est pas par conséquent l'engendré, mais le générateur.

Je sais bien que d'autres intervalles altérés peuvent devenir dissonans ; mais si la seconde ne s'y trouve pas exprimée ou sous-entendue, ce sont seulement des accidens de modulation auxquels l'harmonie n'a aucun égard, et ces *dissonances* ne sont point alors traitées comme telles. Ainsi c'est une chose certaine qu'où il n'y a point de seconde il n'y a point de *dissonance ;* et la seconde est proprement la seule *dissonance* qu'on puisse employer.

Pour réduire toutes les consonnances à leur moindre espace, ne sortons point des bornes de l'octave, elles y sont toutes contenues dans l'accord parfait. Prenons donc cet accord parfait, *sol si ré sol*, et voyons en quel lieu de cet accord, que je ne suppose encore dans aucun ton, nous pourrions placer une *dissonance* , c'est-à-dire une seconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il est possible. Sur le *la* entre le *sol* et le *si* elle feroit une seconde avec l'un et avec l'autre, et par conséquent dissoneroit doublement. Il en seroit de même entre

entre le *si* et le *ré*, comme entre tout intervalle de tierce : reste l'intervalle de quarte entre le *ré* et le *sol*. Ici l'on peut introduire un son de deux manieres; 1°. on peut ajouter la note *fa*, qui fera seconde avec le *sol* et tierce avec le *ré*; 2°. ou la note *mi*, qui fera seconde avec le *ré* et tierce avec le *sol*. Il est évident qu'on aura, de chacune de ces deux manieres, la *dissonance* la moins dure qu'on puisse trouver, car elle ne dissonera qu'avec un seul son, et elle engendrera une nouvelle tierce, qui, aussi bien que les deux précédentes, contribuera à la douceur de l'accord total. D'un côté nous aurons l'accord de septieme, et de l'autre celui de sixte-ajoutée, les deux seuls accords dissonans admis dans le système de la basse-fondamentale.

Il ne suffit pas de faire entendre la *dissonance*, il faut la résoudre; vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la flatter ensuite plus agréablement. Voilà deux sons joints; d'un côté la quinte et la sixte, de l'autre la septieme et l'octave : tant qu'ils feront ainsi la seconde, ils resteront dissonans; mais que les parties qui les font entendre s'éloi-

gnent d'un degré, que l'une monte ou que l'autre descende diatoniquement, votre seconde de part et d'autre sera devenue une tierce, c'est-à-dire une des plus agréables consonnances. Ainsi après *sol fa* vous aurez *sol mi*, ou *fa la*, et après *ré mi*, *mi ut*, ou *ré fa*; c'est ce qu'on appelle sauver la *dissonance*.

Reste à déterminer lequel des deux sons joints doit monter ou descendre, et lequel doit rester en place : mais le motif de détermination saute aux yeux. Que la quinte ou l'octave restent comme cordes principales; que la sixte monte, et que la septieme descende, comme sons accessoires, comme *dissonances*. De plus, si, des deux sons joints, c'est à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* descendra encore sur le *mi* après la septieme, et le *mi* de l'accord de sixte-ajoutée montera sur le *fa*, car il n'y a point d'autre marche plus courte pour sauver la *dissonance*.

Voyons maintenant quelle marche doit faire le son fondamental relativement au mouvement assigné à la *dissonance*. Puisque l'un des deux sons joints reste en place, il

doit faire liaison dans l'accord suivant. L'intervalle que doit former la basse-fondamentale en quittant l'accord doit donc être déterminé sur ces deux conditions ; 1°. que l'octave du son fondamental précédent puisse rester en place après l'accord de septieme, la quinte après l'accord de sixte-ajoutée ; 2°. que le son sur lequel se résout la *dissonance* soit un des harmoniques de celui auquel passe la basse-fondamentale. Or le meilleur mouvement de la basse étant par intervalles de quinte, si elle descend de quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de quinte dans le second, toutes les conditions seront parfaitement remplies, comme il est évident par la seule inspection de l'exemple (*pl.* A, *fig.* 9.).

De là on tire un moyen de connoître à quelle corde du ton chacun de ces deux accords convient le mieux. Quelles sont dans chaque ton les deux cordes les plus essentielles ? C'est la tonique et la dominante. Comment la basse peut-elle marcher en descendant de quinte sur deux cordes essentielles du ton ? c'est en passant de la dominante à la tonique : donc la dominante est

la corde à laquelle convient le mieux l'accord de septieme. Comment la basse en montant de quinte peut-elle marcher sur deux cordes essentielles du ton ? c'est en passant de la tonique à la dominante : donc la tonique est la corde à laquelle convient l'accord de sixte-ajoutée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donné un diese au *fa* de l'accord qui suit celui-là ; car le *ré*, étant dominante-tonique, doit porter la tierce majeure. La basse peut avoir d'autres marches, mais ce sont là les plus parfaites et les deux principales cadences. (Voyez CADENCE.)

Si l'on compare ces deux *dissonances* avec le son fondamental, on trouve que celle qui descend est une septieme mineure, et celle qui monte une sixte majeure : d'où l'on tire cette nouvelle regle, que les *dissonances* majeures doivent monter et les mineures descendre ; car en général un intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, et un intervalle mineur en descendant ; et en général aussi, dans les marches diatoniques, les moindres intervalles sont à préférer.

Quand l'accord de septieme porte tierce

majeure, cette tierce fait avec la septieme une autre *dissonance* qui est la fausse-quinte, ou, par renversement, le triton. Cette tierce vis-à-vis de la septieme s'appelle encore *dissonance* majeure, et il lui est prescrit de monter, mais c'est en qualité de note sensible ; et, sans la seconde, cette prétendue *dissonance* n'existeroit point ou ne seroit point traitée comme telle.

Une observation qu'il ne faut pas oublier est que les deux seules notes de l'échelle qui ne se trouvent point dans les harmoniques des deux cordes principales *ut* et *sol* sont précisément celles qui s'y trouvent introduites par la *dissonance*, et achèvent par ce moyen la gamme diatonique, qui sans cela seroit imparfaite ; ce qui explique comment le *fa* et le *la*, quoiqu'étrangers au mode, se trouvent dans son échelle, et pourquoi leur intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du ton principal.

Il faut remarquer encore que ces deux *dissonances*, savoir la sixte majeure et la septieme mineure, ne different que d'un sémi-ton, et différeroient encore moins si

les intervalles étoient bien justes. A l'aide de cette observation l'on peut tirer du principe de la résonnance une origine très approchée de l'une et de l'autre, comme je vais le montrer.

Les harmoniques qui accompagnent un son quelconque ne se bornent pas à ceux qui composent l'accord parfait : il y en a une infinité d'autres moins sensibles à mesure qu'ils deviennent plus aigus et leurs rapports plus composés, et ces rapports sont exprimés par la série naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}\frac{1}{7}$, etc. Les six premiers termes de cette série donnent les sons qui composent l'accord parfait et ses répliques, le septieme en est exclus ; cependant ce septieme terme entre comme eux dans la résonnance totale du son générateur, quoique moins sensiblement : mais il n'y entre point comme consonnance ; il y entre donc comme *dissonance*, et cette *dissonance* est donnée par la nature. Reste à voir son rapport avec celles dont je viens de parler.

Or ce rapport est intermédiaire entre l'un et l'autre et fort rapproché de tous deux ; car le rapport de la sixte majeure est $\frac{3}{5}$, et

celui de la septieme mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes sont $\frac{48}{80}$ et $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$ rapproché au simple par ses octaves est $\frac{4}{7}$, et ce rapport réduit au même terme avec les précédens se trouve intermédiaire entre les deux de cette maniere $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ $\frac{315}{560}$; où l'on voit que ce rapport moyen ne differe de la sixte majeure que d'un $\frac{1}{35}$, ou à-peu-près deux comma, et de la septieme mineure que d'un $\frac{1}{112}$ qui est beaucoup moins qu'un comma. Pour employer les mêmes sons dans le genre diatonique et dans divers modes, il a fallu les altérer; mais cette altération n'est pas assez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

J'ai fait voir, au mot CADENCE, comment l'introduction de ces deux principales *dissonances*, la septieme et la sixte-ajoutée, donne le moyen de lier une suite d'harmonie en la faisant monter ou descendre à volonté par l'entrelacement des *dissonances*.

Je ne parle point ici de la préparation de la *dissonance*, moins parcequ'elle a trop d'exceptions pour en faire une regle géné-

rale, que parceque ce n'en est pas ici le lieu. (Voyez PRÉPARER.) A l'égard des *dissonances* par supposition ou par suspension, voyez aussi ces deux mots. Enfin je ne dis rien non plus de la septieme diminuée; accord singulier dont j'aurai occasion de parler au mot ENHARMONIQUE.

Quoique cette maniere de concevoir la *dissonance* en donne une idée assez nette; comme cette idée n'est point tirée du fond de l'harmonie, mais de certaines convenances entre les parties, je suis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, et je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit; mais on avoit jusqu'ici raisonné si mal sur la *dissonance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini est le premier, et jusqu'à présent le seul, qui ait déduit une théorie des *dissonances* des vrais principes de l'harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions, je renvoie là-dessus au mot SYSTÈME, où j'ai fait l'exposition du sien. Je m'abstiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la nature: mais je dois remarquer au moins que les principes de cet auteur paroissent avoir dans

leurs conséquences cette universalité et cette connexion qu'on ne trouve guere que dans ceux qui menent à la vérité.

Encore une observation avant de finir cet article. Tout intervalle commensurable est réellement consonnant : il n'y a de vraiment dissonans que ceux dont les rapports sont irrationels ; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puisse assigner aucun son fondamental commun. Mais passé le point où les harmoniques naturels sont encore sensibles, cette consonnance des intervalles commensurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces intervalles font bien partie du système harmonique, puisqu'ils sont dans l'ordre de sa génération naturelle et se rapportent au son fondamental commun ; mais ils ne peuvent être admis comme consonnans par l'oreille, parcequ'elle ne les apperçoit point dans l'harmonie naturelle du corps sonore. D'ailleurs plus l'intervalle se compose, plus il s'éleve à l'aigu du son fondamental ; ce qui se prouve par la génération réciproque du son fondamental et des intervalles supérieurs. (Voyez le système de M. Tartini.) Or, quand la distance du son fonda-

mental au plus aigu de l'intervalle générateur ou engendré excede l'étendue du système musical ou appréciable, tout ce qui est au-delà de cette étendue devant être censé nul, un tel intervalle n'a point de fondement sensible, et doit être rejeté de la pratique ou seulement admis comme dissonant. Voilà, non le système de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la nature, qu'au reste je n'entreprends pas d'expliquer.

Dissonance majeure, est celle qui se sauve en montant. Cette *dissonance* n'est telle que relativement à la *dissonance* mineure; car elle fait tierce ou sixte majeure sur le vrai son fondamental, et n'est autre que la note sensible dans un accord dominant, ou la sixte-ajoutée dans son accord.

Dissonance mineure, est celle qui se sauve en descendant; c'est toujours la *dissonance* proprement dite, c'est-à-dire la septieme du vrai son fondamental.

La *dissonance majeure* est aussi celle qui se forme par un intervalle superflu, et la *dissonance mineure* est celle qui se forme

par un intervalle diminué. Ces diverses acceptions viennent de ce que le mot même de *dissonance* est équivoque et signifie quelquefois un intervalle et quelquefois un simple son.

Dissonant, *partic.* (Voyez dissoner.)

Dissoner, *v. n.* Il n'y a que les sons qui *dissonent;* et un son *dissone* quand il forme dissonance avec un autre son. On ne dit pas qu'un intervalle *dissone*, on dit qu'il est dissonant.

Dithyrambe, *s. m.* Sorte de chanson grecque à l'honneur de Bacchus, laquelle se chantoit sur le mode phrygien, et se sentoit du feu et de la gaieté qu'inspire le dieu auquel elle étoit consacrée. Il ne faut pas demander si nos littérateurs modernes, toujours sages et compassés, se sont récriés sur la fougue et le désordre des *dithyrambes.* C'est fort mal fait sans doute de s'enivrer, sur-tout en l'honneur de la divinité; mais j'aimerois mieux encore être ivre moi-même, que de n'avoir que ce sot bon sens qui mesure sur la froide raison tous les discours d'un homme échauffé par le vin.

Diton, *s. m.* C'est, dans la musique

grecque, un intervalle composé de deux tons, c'est-à-dire une tierce majeure. (Voy. INTERVALLE, TIERCE.)

DIVERTISSEMENT, *s. m.* C'est le nom qu'on donne à certains recueils de danses et de chansons, qu'il est de regle à Paris d'insérer dans chaque acte d'un opéra, soit ballet, soit tragédie : *divertissement* importun, dont l'auteur a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant, et que les acteurs assis et les spectateurs debout ont la patience de voir et d'entendre.

DIX-HUITIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend dix-sept degrés conjoints, et par conséquent dix-huit sons diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double octave de la quarte. (Voyez QUARTE.)

DIXIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend neuf degrés conjoints, et par conséquent dix sons diatoniques en comptant les deux qui le forment. C'est l'octave de la tierce ou la tierce de l'octave; et la *dixieme* est majeure ou mineure comme l'intervalle simple dont elle est la réplique. (Voyez TIERCE.)

DIX-NEUVIEME, *s. f.* Intervalle qui com-

prend dix-huit degrés conjoints, et par conséquent dix-neuf sons diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double octave de la quinte. (Voyez QUINTE.)

DIX-SEPTIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend seize degrés conjoints, et par conséquent dix-sept sons diatoniques, en comptant les deux extrêmes. C'est la double octave de la tierce, et la *dix-septieme* est majeure ou mineure comme elle.

Toute corde sonore rend avec le son principal celui de sa *dix-septieme* majeure plutôt que celui de sa tierce simple ou de sa dixieme, parceque cette *dix-septieme* est produite par une aliquote de la corde entiere, savoir la cinquieme partie ; au lieu que les $\frac{4}{5}$ que donneroit la tierce, ni les $\frac{2}{5}$ que donneroit la dixieme, ne sont pas une aliquote de cette même corde. (Voy. SON, INTERVALLE, HARMONIE.)

Do. Syllabe que les Italiens substituent en solfiant à celle d'*ut*, dont ils trouvent le son trop sourd. Le même motif a fait entreprendre à plusieurs personnes, et entre autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les syllabes de notre

gamme ; mais l'ancien usage a toujours prévalu parmi nous. C'est peut-être un avantage : il est bon de s'accoutumer à solfier par des syllabes sourdes quand on n'en a guere de plus sonores à leur substituer dans le chant.

Dodécacorde. C'est le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de sa composition, dans lequel, ajoutant quatre nouveaux tons aux huit usités de son temps, et qui restent encore aujourd'hui dans le chant ecclésiastique romain, il pense avoir rétabli dans leur pureté les douze modes d'Aristoxene, qui cependant en avoit treize : mais cette prétention a été réfutée par J. B. Doni dans son traité des Genres et des Modes.

Doigter, *v. n.* C'est faire marcher d'une maniere convenable et réguliere les doigts sur quelque instrument, et principalement sur l'orgue ou le clavecin, pour en jouer le plus facilement et le plus nettement qu'il est possible.

Sur les instrumens à manche, tels que le violon et le violoncelle, la plus grande regle du *doigter* consiste dans les diverses

positions de la main gauche sur le manche; c'est par là que les mêmes passages peuvent devenir faciles ou difficiles selon les positions et selon les cordes sur lesquelles on peut prendre ces passages : c'est quand un symphoniste est parvenu à passer rapidement, avec justesse et précision, par toutes ces différentes positions, qu'on dit qu'il possede bien son manche. (Voyez POSITION.)

Sur l'orgue ou le clavecin le *doigter* est autre chose. Il y a deux manieres de jouer sur ces instrumens, savoir l'accompagnement et les pieces. Pour jouer des pieces on a égard à la facilité de l'exécution et à la bonne grace de la main. Comme il y a un nombre excessif de passages possibles dont la plupart demandent une maniere particuliere de faire marcher les doigts, et que d'ailleurs chaque pays et chaque maître a sa regle, il faudroit sur cette partie des détails que cet ouvrage ne comporte pas, et sur lesquels l'habitude et la commodité tiennent lieu de regles quand une fois on a la main bien posée. Les préceptes généraux qu'on peut donner sont, 1°. de

placer les deux mains sur le clavier de maniere qu'on n'ait rien de gêné dans l'attitude ; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parceque les deux pouces posés sur le clavier, et principalement sur les touches blanches, donneroient aux bras une situation contrainte et de mauvaise grace ; il faut observer aussi que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du clavier, afin que la main tombe comme d'elle-même sur les touches, ce qui dépend de la hauteur du siege : 2°. de tenir le poignet à-peu-près à la hauteur du clavier, c'est-à-dire au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches et un peu recourbés sur elles pour être prêts à tomber sur des touches différentes : 3°. de ne point porter successivement le même doigt sur deux touches consécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoutez à ces observations les regles suivantes, que je donne avec confiance, parceque je les tiens de M. Duphli, excellent maître de clavecin, et qui possede sur-tout la perfection du *doigter*.

Cette

Cette perfection consiste en général dans un mouvement doux, léger et régulier.

Le mouvement des doigts se prend à leur racine, c'est-à-dire à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts soient courbés naturellement, et que chaque doigt ait son mouvement propre indépendant des autres doigts; il faut que les doigts tombent sur les touches, et non qu'ils les frappent, et de plus qu'ils coulent de l'une à l'autre en se succédant, c'est-à-dire qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particulièrement le jeu françois.

Pour continuer un roulement il faut s'accoutumer à passer le pouce par-dessous tel doigt que ce soit, et à passer tel autre doigt par-dessous le pouce. Cette maniere est excellente, sur-tout quand il se rencontre des dieses ou des bémols; alors faites en sorte que le pouce se trouve sur la touche qui précede le diese ou le bémol, ou placez-le immédiatement après : par ce moyen vous vous procurerez autant de

doigts de suite que vous aurez de notes à faire.

Evitez, autant qu'il se pourra, de toucher du pouce ou du cinquieme doigt une touche blanche, sur-tout dans les roulemens de vîtesse.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains, dont les doigts se succedent pour lors consécutivement. Dans ces roulemens les mains passent l'une sur l'autre; mais il faut observer que le son de la premiere touche sur laquelle passe une des mains soit aussi lié au son précédent que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de musique harmonieux et lié il est bon de s'accoutumer à substituer un doigt à la place d'un autre sans relever la touche: cette maniere donne des facilités pour l'exécution et prolonge la durée des sons.

Pour l'accompagnement le *doigter* de la main gauche est le même que pour les pieces, parcequ'il faut toujours que cette main joue les basses qu'on doit accom-

pagner : ainsi les regles de M. Duphli y servent également pour cette partie, excepté dans les occasions où l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'octave qu'on embrasse du pouce et du petit doigt : car alors, au lieu de *doigter*, la main entiere se transporte d'une touche à l'autre. Quant à la main droite, son *doigté* consiste dans l'arrangement des doigts et dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les accords et leur succession ; de sorte que quiconque entend bien la méchanique des doigts en cette partie possede l'art de l'accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette méchanique dans sa Dissertation sur l'accompagnement ; et je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la partie de cette dissertation qui regarde le *doigter*.

Tout accord peut s'arranger par tierces. L'accord parfait, c'est-à-dire l'accord d'une tonique ainsi arrangé sur le clavier, est formé par trois touches, qui doivent être frappées du second, du quatrieme et du cinquieme doigt. Dans cette situation c'est le doigt le plus bas, c'est-à-dire le second,

qui touche la tonique : dans les deux autres faces il se trouve toujours un doigt au moins au-dessous de cette même tonique ; il faut le placer à la quarte. Quant au troisieme doigt, qui se trouve au-dessus ou au-dessous des deux autres, il faut le placer à la tierce de son voisin.

Une regle générale pour la succession des accords est qu'il doit y avoir liaison entre eux, c'est-à-dire que quelqu'un des sons de l'accord précédent doit être prolongé sur l'accord suivant et entrer dans son harmonie. C'est de cette regle que se tire toute la méchanique du *doigter*.

Puisque pour passer régulièrement d'un accord à un autre il faut que quelque doigt reste en place, il est évident qu'il n'y a que quatre manieres de succession réguliere entre deux accords parfaits, savoir la basse-fondamentale montant ou descendant de tierce ou de quinte.

Quand la basse procede par tierces, deux doigts restent en place : en montant, ceux qui formoient la tierce et la quinte restent pour former l'octave et la tierce, tandis que celui qui formoit l'octave des-

cend sur la quinte ; en descendant, les doigts qui formoient l'octave et la tierce restent pour former la tierce et la quinte, tandis que celui qui faisoit la quinte monte sur l'octave.

Quand la basse procede par quintes, un doigt seul reste en place et les deux autres marchent; en montant, c'est la quinte qui reste pour faire l'octave, tandis que l'octave et la tierce descendent sur la tierce et sur la quinte ; en descendant, l'octave reste pour faire la quinte, tandis que la tierce et la quinte montent sur l'octave et sur la tierce. Dans toutes ces successions les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainsi sur divers endroits du clavier, on se familiarise bientôt au jeu des doigts sur chacune de ces marches, et les suites d'accords parfaits ne peuvent plus embarrasser.

Pour les dissonances, il faut d'abord remarquer que tout accord dissonant complet occupe les quatre doigts, lesquels peuvent être arrangés tous par tierces, ou trois par tierces, et l'autre joint à quel-

qu'un des premiers, faisant avec lui un intervalle de seconde. Dans le premier cas c'est le plus bas des doigts, c'est-à-dire l'index, qui sonne le son fondamental de l'accord; dans le second cas c'est le supérieur des deux doigts joints. Sur cette observation l'on connoît aisément le doigt qui fait la dissonance, et qui par conséquent doit descendre pour la sauver.

Selon les différens accords consonnans ou dissonans qui suivent un accord dissonant, il faut faire descendre un doigt seul, ou deux, ou trois. A la suite d'un accord dissonant l'accord parfait qui le sauve se trouve aisément sous les doigts. Dans une suite d'accords dissonans, quand un doigt seul descend, comme dans la cadence interrompue, c'est toujours celui qui a fait la dissonance, c'est-à-dire l'inférieur de deux joints, ou le supérieur de tous, s'ils sont arrangés par tierces. Faut-il faire descendre deux doigts, comme dans la cadence parfaite; ajoutez à celui dont je viens de parler son voisin au-dessous, et s'il n'en a point, le supérieur de tous: ce sont les deux doigts qui doivent descendre. Faut-il en faire des-

cendre trois, comme dans la cadence rompue; conservez le fondamental sur sa touche et faites descendre les trois autres.

La suite de toutes ces différentes successions bien étudiée vous montre le jeu des doigts dans toutes les phrases possibles; et comme c'est des cadences parfaites que se tire la succession la plus commune des phrases harmoniques, c'est aussi à celle-là qu'il faut s'exercer davantage: on y trouvera toujours deux doigts marchant et s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut descendent sur un accord où les deux inférieurs restent en place, dans l'accord suivant les deux supérieurs restent, et les deux inférieurs descendent à leur tour, ou bien ce sont les deux doigts extrêmes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une succession harmonique ascendante par dissonances, à la faveur de la sixte ajoutée: mais cette succession, moins commune que celle dont je viens de parler, est plus difficile à ménager, moins prolongée, et les accords se remplissent rarement de tous leurs sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ses

regles ; et, en supposant un entrelacement de cadences imparfaites, on y trouveroit toujours, ou les quatre doigts par tierces, ou deux doigts joints : dans le premier cas ce seroit aux deux inférieurs à monter, et ensuite aux deux supérieurs alternativement : dans le second le supérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui est au-dessus de lui, et, s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous, etc.

On n'imagine pas jusqu'à quel point l'étude du *doigter* prise de cette maniere peut faciliter la pratique de l'accompagnement. Après un peu d'exercice les doigts prennent insensiblement l'habitude de marcher comme d'eux-mêmes ; ils préviennent l'esprit et accompagnent avec une facilité qui a de quoi surprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'est pas sans inconvénient ; car, sans parler des octaves et des quintes de suite qu'on y rencontre à tout moment, il résulte de tout ce remplissage une harmonie brute et dure dont l'oreille est étrangement choquée, sur-tout dans les accords par supposition.

Les maîtres enseignent d'autres manieres

de *doigter* fondées sur les mêmes principes, sujettes il est vrai à plus d'exceptions, mais par lesquelles, retranchant des sons, on gêne moins la main par trop d'extension, l'on évite les octaves et les quintes de suite, et l'on rend une harmonie non pas aussi pleine, mais plus pure et plus agréable.

DOLCE. (Voyez D.)

DOMINANT, *adj.* Accord *dominant* ou sensible est celui qui se pratique sur la dominante du ton et qui annonce la cadence parfaite. Tout accord parfait majeur devient *dominant* sitôt qu'on lui ajoute la septieme mineure.

DOMINANTE, *s. f.* C'est, des trois notes essentielles du ton, celle qui est une quinte au-dessus de la tonique. La tonique et la *dominante* déterminent le ton; elles y sont chacune la fondamentale d'un accord particulier; au lieu que la médiante, qui constitue le mode, n'a point d'accord à elle, et fait seulement partie de celui de la tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *dominante* à toute note qui porte un accord de septieme, et distingue celle qui porte l'accord sensible par le nom de *domi-*

nante-tonique. Mais à cause de la longueur du mot cette addition n'est pas adoptée des artistes ; ils continuent d'appeler simplement *dominante* la quinte de la tonique, et ils n'appellent pas *dominantes*, mais *fondamentales*, les autres notes portant accord de septieme ; ce qui suffit pour s'expliquer, et prévient la confusion.

Dominante, dans le plain-chant, est la note que l'on rebat le plus souvent, à quelque degré que l'on soit de la tonique. Il y a dans le plain-chant *dominante* et *tonique*, mais point de médiante.

Dorien, *adj.* Le mode *dorien* étoit un des plus anciens de la musique des Grecs, et c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appelés authentiques.

Le caractere de ce mode étoit sérieux et grave, mais d'une gravité tempérée ; ce qui le rendoit propre pour la guerre et pour les sujets de religion.

Platon regarde la majesté du mode *dorien* comme très propre à conserver les bonnes mœurs, et c'est pour cela qu'il en permet l'usage dans sa République.

Il s'appeloit *dorien* parceque c'étoit chez

les peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en usage. On attribue l'invention de ce mode à Thamiris de Thrace, qui, ayant eu le malheur de défier les muses et d'être vaincu, fut privé par elles de la lyre et des yeux.

Double, *adj.* Intervalles *doubles* ou *redoublés* sont tous ceux qui excedent l'étendue de l'octave. En ce sens la dixieme est *double* de la tierce, et la douzieme *double* de la quinte. Quelques uns donnent aussi le nom d'intervalles *doubles* à ceux qui sont composés de deux intervalles égaux, comme la fausse-quinte, qui est composée de deux tierces mineures.

Double, *s. m.* On appelle *doubles* des airs d'un chant simple en lui-même, qu'on figure et qu'on *double* par l'addition de plusieurs notes qui varient et ornent le chant sans le gâter: c'est ce que les Italiens appellent *variazioni.* (Voyez VARIATIONS.)

Il y a cette différence des *doubles* aux broderies ou fleurtis, que ceux-ci sont à la liberté du musicien, qu'il peut les faire ou les quitter quand il lui plaît, pour reprendre le simple: mais le *double* ne se quitte

point, et sitôt qu'on l'a commencé il faut le poursuivre jusqu'à la fin de l'air.

Double est encore un mot employé à l'opéra de Paris pour désigner les acteurs en sous-ordre qui remplacent les premiers acteurs dans les rôles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorsqu'un opéra est sur ses fins et qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un opéra en *doubles* pour concevoir ce que c'est qu'un tel spectacle, et quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état: tout le zele des bons citoyens françois, bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, suffit à peine pour tenir à ce détestable charivari.

Doubler, *v. a. Doubler* un air, c'est y faire des doubles; *doubler* un rôle, c'est y remplacer l'acteur principal. (Voy. double.)

Double-corde, *s. f.* Maniere de jeu sur le violon, laquelle consiste à toucher deux cordes à la fois faisant deux parties différentes. La double-corde *fait souvent beaucoup d'effet. Il est difficile de jouer très juste sur la* double-corde.

Double croche, *s. f.* Note de musique qui ne vaut que le quart d'une noire ou

la moitié d'une croche : il faut par conséquent seize *doubles croches* pour une ronde ou pour une mesure à quatre temps. (Voy. MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir la figure de la *double croche* liée ou détachée dans la figure 9 de la planche D. Elle s'appelle *double croche* à cause du double crochet qu'elle porte à sa queue, et qu'il faut pourtant bien distinguer du double crochet proprement dit, qui fait le sujet de l'article suivant.

DOUBLE CROCHET, *s. m.* Signe d'abréviation qui marque la division des notes en doubles croches, comme le simple crochet marque leur division en croches simples. (Voyez CROCHET ;) voyez aussi la figure et l'effet du *double crochet*, figure 10 de la planche D, à l'exemple B.

DOUBLE EMPLOI, *s. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manieres dont on peut considérer et traiter l'accord de sous-dominante; savoir, comme accord fondamental de sixte-ajoutée, ou comme accord de grande sixte, renversé d'un accord fondamental de septieme. En effet ces deux accords portent exactement les mêmes no-

tes, se chiffrent de même, s'emploient sur les mêmes cordes du ton ; de sorte que souvent on ne peut discerner celui que l'auteur a voulu employer, qu'à l'aide de l'accord suivant, qui le sauve, et qui est différent dans l'un et dans l'autre cas.

Pour faire ce discernement on considere le progrès diatonique des deux notes qui font la quinte et la sixte, et qui, formant entre elles un intervalle de seconde, font l'une ou l'autre la dissonance de l'accord. Or ce progrès est déterminé par le mouvement de la basse. Si donc de ces deux notes la supérienre est dissonante, elle montera d'un degré dans l'accord suivant; l'inférieure restera en place, et l'accord sera une sixte-ajoutée. Si c'est l'inférieure qui est dissonante, elle descendra dans l'accord suivant; la supérieure restera en place, et l'accord sera celui de grande sixte. (Voyez les deux cas du *double emploi*, *planche* D, *fig.* 12.)

A l'égard du compositeur, l'usage qu'il peut faire du *double emploi* est de considérer l'accord qui le comporte sous une face pour y entrer, et sous l'autre pour en

sortir ; de sorte qu'étant arrivé comme à un accord de sixte-ajoutée, il le sauve comme un accord de grande sixte, et réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des principaux usages du *double emploi* est de pouvoir porter la succession diatonique de la gamme jusqu'à l'octave sans changer de mode, du moins en montant ; car en descendant on en change. On trouvera (*pl.* D, *fig.* 13) l'exemple de cette gamme et de sa basse fondamentale. Il est évident, selon le système de M. Rameau, que toute la succession harmonique qui en résulte est dans le même ton : car on n'y emploie à la rigueur que les trois accords de la tonique, de la dominante, et de la sous dominante ; ce dernier donnant par le *double emploi* celui de septieme de la seconde note, qui s'emploie sur la sixieme.

A l'égard de ce qu'ajoute M. d'Alembert dans ses Elémens de Musique, *page* 80, et qu'il répete dans l'Encyclopédie, article *double emploi*, savoir, que l'accord de septieme *ré fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renversé de *fa la ut ré*,

ne peut être suivi de l'accord *ut mi sol ut*, je ne puis être de son avis sur ce point.

La preuve qu'il en donne est que la dissonance *ut* du premier accord ne peut être sauvée dans le second ; et cela est vrai puisqu'elle reste en place : mais, dans cet accord de septieme *ré fa la ut* renversé de cet accord *fa la ut ré* de sixte-ajoutée, ce n'est point *ut*, mais *ré*, qui est la dissonance ; laquelle par conséquent doit être sauvée en montant sur *mi*, comme elle fait réellement dans l'accord suivant : tellement que cette marche est forcée dans la basse même, qui de *ré* ne pourroit sans faute retourner à *ut*, mais doit monter à *mi* pour sauver la dissonance.

M. d'Alembert fait voir ensuite que cet accord *ré fa la ut*, précédé et suivi de celui de la tonique, ne peut s'autoriser par le *double emploi ;* et cela est encore très vrai, puisque cet accord, quoique chiffré d'un 7, n'est traité comme accord de septieme ni quand on y entre ni quand on en sort, ou du moins qu'il n'est point nécessaire de le traiter comme tel, mais simplement comme un renversement de la sixte-ajoutée,

tée, dont la dissonance est à la basse : sur quoi l'on ne doit pas oublier que cette dissonance ne se prépare jamais. Ainsi, quoique dans un tel passage il ne soit pas question du *double emploi*, que l'accord de septieme n'y soit qu'apparent et impossible à sauver dans les regles, cela n'empêche pas que le passage ne soit bon et régulier, comme je viens de le prouver aux théoriciens, et comme je vais le prouver aux artistes par un exemple de ce passage, qui sûrement ne sera condamné d'aucun d'eux, ni justifié par aucune autre basse-fondamentale que la mienne. (Voyez *pl.* D, *fig.* 14.)

J'avoue que ce renversement de l'accord de sixte-ajoutée, qui transporte la dissonance à la basse, a été blâmé par M. Rameau : cet auteur, prenant pour fondamental l'accord de septieme qui en résulte, a mieux aimé faire descendre diatoniquement la basse-fondamentale, et sauver une septieme par une autre septieme, que d'expliquer cette septieme par un renversement. J'avois relevé cette erreur et beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis

long-temps avoient passé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ses Élémens de Musique; de sorte que ce n'est point son sentiment que j'attaque, c'est le mien que je défends.

Au reste, on ne sauroit user avec trop de réserve du *double emploi*, et les plus grands maîtres sont les plus sobres à s'en servir.

Double-fugue, *s. f.* On fait une *double-fugue*, lorsqu'à la suite d'une fugue déjà annoncée on annonce une autre fugue d'un dessin tout différent; et il faut que cette seconde fugue ait sa réponse et ses rentrées ainsi que la premiere; ce qui ne peut guere se pratiquer qu'à quatre parties. (Voyez fugue.) On peut, avec plus de parties, faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes fugues: mais la confusion est toujours à craindre, et c'est alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, observer, autant qu'il est possible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre; sur-tout, la premiere fois, que leur progression soit renversée; qu'el-

les soient caractérisées différemment ; et que, si elles ne peuvent être entendues ensemble, au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais ces exercices pénibles sont plus faits pour les écoliers que pour les maîtres : ce sont les semelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes coureurs pour les faire courir plus légèrement quand ils en sont délivrés.

Double-octave, *s. f*, Intervalle composé de deux octaves, qu'on appelle autrement *quinzieme*, et que les Grecs appeloient *disdiapason*.

La *double-octave* est en raison doublée de l'octave simple, et c'est le seul intervalle qui ne change pas de nom en se composant avec lui-même.

Double-triple. Ancien nom de la triple de blanches ou de la mesure à trois pour deux, laquelle se bat à trois temps, et contient une blanche pour chaque temps. Cette mesure n'est plus en usage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

Doux, *adjectif pris adverbialement*. Ce mot en musique est opposé à *fort*, et s'é-

crit au-dessus des portées pour la musique françoise, et au-dessous pour l'italienne, dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer et radoucir l'éclat et la véhémence du son, comme dans les échos et dans les parties d'accompagnement. Les Italiens écrivent *dolce* et plus communément *piano* dans le même sens; mais leurs puristes en musique soutiennent que ces deux mots ne sont pas synonymes, et que c'est par abus que plusieurs auteurs les emploient comme tels. Ils disent que *piano* signifie simplement une modération de son, une diminution de bruit; mais que *dolce* indique outre cela une maniere de jouer *più soave*, plus douce, plus liée, et répondant à-peu-près au mot *louré* des François.

Le *doux* a trois nuances qu'il faut bien distinguer; savoir, le *demi-jeu*, le *doux*, et *le très doux*. Quelque voisines que paroissent être ces trois nuances, un orchestre entendu les rend très sensibles et très distinctes.

Douzieme, *s. f.* Intervalle composé de onze degrés conjoints, c'est-à-dire, de

douze sons diatoniques en comptant les deux extrêmes : c'est l'octave de la quinte. (Voy. QUINTE.)

Toute corde sonore rend, avec le son principal, celui de la *douzieme* plutôt que celui de la quinte, parceque cette *douzieme* est produite par une aliquote de la corde entiere, qui est le tiers; au lieu que les deux tiers, qui donneroient la quinte, ne sont pas une aliquote de cette même corde.

DRAMATIQUE, *adjectif.* Cette épithete se donne à la musique imitative propre aux pieces de théâtre qui se chantent, comme les opéra : on l'appelle aussi musique lyrique. (Voyez IMITATION.)

DUO, *s. m.* Ce nom se donne en général à toute musique à deux parties; mais on en restreint aujourd'hui le sens à deux parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples accompagnemens qui ne sont comptés pour rien. Ainsi l'on appelle *duo* une musique à deux voix, quoiqu'il y ait une troisieme partie pour la basse-continue, et d'autres pour la symphonie. En un mot, pour

constituer un *duo*, il faut deux parties principales, entre lesquelles le chant soit également distribué.

Les regles du *duo* et en général de la musique à deux parties sont les plus rigoureuses pour l'harmonie; on y défend plusieurs passages, plusieurs mouvemens, qui seroient permis à un plus grand nombre de parties : car tel passage ou tel accord qui plaît à la faveur d'un troisieme ou d'un quatrieme son, sans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs, on ne seroit pas pardonnable de mal choisir, n'ayant que deux sons à prendre dans chaque accord. Ces regles étoient encore bien plus séveres autrefois; mais on s'est relâché sur tout cela dans ces derniers temps où tout le monde s'est mis à composer.

On peut envisager le *duo* sous deux aspects; savoir simplement comme un chant à deux parties, tel, par exemple, que le premier verset du *Stabat* de Pergolese, *duo* le plus parfait et le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun musicien; ou comme partie de la musique imitative et théâtrale, tels que sont les *duo*

des scenes d'opéra. Dans l'un et dans l'autre cas le *duo* est de toutes les sortes de musique celle qui demande le plus de goût, de choix, et la plus difficile à traiter sans sortir de l'unité de mélodie. On me permettra de faire ici quelques observations sur le *duo* dramatique, dont les difficultés particulieres se joignent à celles qui sont communes à tous les *duo*.

L'auteur de la lettre sur l'opéra d'*Omphale* a sensément remarqué que les *duo* sont hors de la nature dans la musique imitative : car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre; et quand cette supposition pourroit s'admettre en certains cas, ce ne seroit pas du moins dans la tragédie, où cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose. Il n'y a donc que les transports d'une passion violente qui puissent porter deux interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un et l'autre, à parler

tous deux à la fois; et même, en pareil cas, il est très ridicule que ces discours simultanés soient prolongés de maniere à faire une suite chacun de leur côté.

Le premier moyen de sauver cette absurdité est donc de ne placer les *duo* que dans des situations vives et touchantes, où l'agitation des interlocuteurs les jette dans une sorte de délire capable de faire oublier aux spectateurs et à eux-mêmes ces bienséances théâtrales qui renforcent l'illusion dans les scenes froides, et la détruisent dans la chaleur des passions. Le second moyen est de traiter le plus qu'il est possible le *duo* en dialogue. Ce dialogue ne doit pas être phrasé et divisé en grandes périodes comme celui du récitatif, mais formé d'interrogations, de réponses, d'exclamations vives et courtes, qui donnent occasion à la mélodie de passer alternativement et rapidement d'une partie à l'autre, sans cesser de former une suite que l'oreille puisse saisir. Une troisieme attention est de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes, mais seulement celles qui sont

susceptibles de la mélodie douce et un peu contrastée convenable au *duo*, pour en rendre le chant accentué et l'harmonie agréable. La fureur, l'emportement marchent trop vite; on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, et le *duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpétuel d'injures, d'insultes, conviendroit mieux à des bouviers qu'à des héros, et cela ressemble tout-à-fait aux fanfaronnades de gens qui veulent se faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux d'*appas*, de *chaînes*, de *flammes;* jargon plat et froid que la passion ne connut jamais, et dont la bonne musique n'a pas plus besoin que la bonne poésie. L'instant d'une séparation, celui où l'un des deux amans va à la mort ou dans les bras d'un autre, le retour sincere d'un infidele, le touchant combat d'une mere ou d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre; tous ces momens d'affliction où l'on ne laisse pas de verser des larmes délicieuses: voilà les vrais sujets qu'il faut traiter en *duo* avec cette simplicité de paroles qui

convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les théâtres lyriques savent combien ce seul mot *addio* peut exciter d'attendrissement et d'émotion dans tout un spectacle. Mais sitôt qu'un trait d'esprit ou un tour phrasé se laisse appercevoir, à l'instant le charme est détruit, et il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques unes des observations qui regardent le poëte. A l'égard du musicien, c'est à lui de trouver un chant convenable au sujet, et distribué de telle sorte que, chacun des interlocuteurs parlant à son tour, toute la suite du dialogue ne forme qu'une mélodie qui, sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une partie à l'autre, sans cesser d'être une et sans enjamber. Les *duo* qui font le plus d'effet sont ceux des voix égales, parceque l'harmonie en est plus rapprochée; et entre les voix égales, celles qui font le plus d'effet sont les dessus, parceque leur diapason plus aigu se rend plus distinct, et que le son en est plus touchant. Aussi les *duo* de cette espece sont-ils les

seuls employés par les Italiens dans leurs tragédies, et je ne doute pas que l'usage des castrati dans les rôles d'hommes ne soit dû à cette observation. Mais quoiqu'il doive y avoir égalité entre les voix et unité dans la mélodie, ce n'est pas à dire que les deux parties doivent être exactement semblables dans leur tour de chant : car outre la diversité des styles qui leur convient, il est très rare que la situation des deux acteurs soit si parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs sentimens de la même maniere : ainsi le musicien doit varier leur accent et donner à chacun des deux le caractere qui peint le mieux l'état de son ame, surtout dans le récit alternatif.

Quand on joint ensemble les deux parties, (ce qui doit se faire rarement et durer peu,) il faut trouver un chant susceptible d'une marche par tierces ou par sixtes, dans lequel la seconde partie fasse son effet sans distraire de la premiere. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.) Il faut garder la dureté des dissonances, les sons perçans et renforcés, le *fortissimo* de l'or-

chestre, pour des instans de désordre et de transports où les acteurs, semblant s'oublier eux-mêmes, portent tout leur égarement dans l'ame de tout spectateur sensible, et lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie sobrement ménagée; mais ces instans doivent être rares, courts et amenés avec art. Il faut, par une musique douce et affectueuse, avoir déja disposé l'oreille et le cœur à l'émotion, pour que l'une et l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens, et il faut qu'ils passent avec la rapidité qui convient à notre foiblesse; car quand l'agitation est trop forte, elle ne peut durer, et tout ce qui est au-delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre par-tout assez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple sur lequel le lecteur comparant mes idées pourra les concevoir plus aisément: il est tiré de l'Olympiade de M. Metastasio. Les curieux feront bien de chercher dans la musique du même opéra, par Pergolese, comment ce premier musicien de son temps et du nôtre a traité ce *duo* dont voici le sujet.

Mégaclès s'étant engagé à combattre pour son ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Aristée, retrouve dans cette même Aristée la maîtresse qu'il adore. Charmée du combat qu'il va soutenir et qu'elle attribue à son amour pour elle, Aristée lui dit à ce sujet les choses les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement, mais avec le désespoir secret de ne pouvoir retirer sa parole, ni se dispenser de faire, aux dépens de tout son bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Aristée, alarmée de la douleur qu'elle lit dans ses yeux, et que confirment ses discours équivoques et interrompus, lui témoigne son inquiétude; et Mégaclès, ne pouvant plus supporter à la fois son désespoir et le trouble de sa maîtresse, part sans s'expliquer, et la laisse en proie aux plus vives craintes. C'est dans cette situation qu'ils chantent le *duo* suivant.

MÉGACLÈS.

Mia vita..... addio.
Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTÉE.

Perchè così mi dici,
Anima mia, perchè?

MÉGACLÈS.

Taci, bell' idol mio.

ARISTÉE.

Parla, mio dolce amor.

ENSEMBLE.

MÉGACLÈS. Ah! che parlando,
ARISTÉE. Ah! che tacendo; } oh Dio!
Tu mi traffigi il cor!

ARISTÉE, *à part.*

Veggio languir chi adoro,
Ne intendo il suo languir!

MÉGACLÈS, *à part.*

Di gelosia mi moro,
E non lo posso dir!

ENSEMBLE.

Chi mai provò di questo
Affanno più funesto,
Più barbaro dolor?

Bien que tout ce dialogue semble n'être qu'une suite de la scene, ce qui le rassemble en un seul *duo* c'est l'unité de dessin par laquelle le musicien en réunit toutes les parties selon l'intention du poëte.

A l'égard des *duo* bouffons qu'on emploie dans les intermedes et autres opéra comiques, ils ne sont pas communément à voix égales, mais entre basse et dessus. S'ils n'ont pas le pathétique des *duo* tragiques, en revanche ils sont susceptibles d'une variété plus piquante, d'accens plus différens et de caracteres plus marqués. Toute la gentillesse de la coquetterie, toute la charge des rôles à manteaux, tout le contraste des sottises de notre sexe et de la ruse de l'autre, enfin toutes les idées accessoires dont le sujet est susceptible; ces choses peuvent concourir toutes à jeter de l'agrément et de l'intérêt dans ces *duo*, dont les regles sont d'ailleurs les mêmes que des précédens en ce qui regarde le dialogue et l'unité de mélodie. Pour trouver un *duo* comique parfait à mon gré dans toutes ses parties, je ne quitterai point l'auteur immortel qui m'a fourni

les deux autres exemples, mais je citerai le premier *duo* de la *Serva Padrona*, *Lo conosco a quegl' occhietti*, *etc.*, et je le citerai hardiment comme un modele de chant agréable, d'unité de mélodie, d'harmonie simple, brillante et pure, d'accent, de dialogue et de goût, auquel rien ne peut manquer, quand il sera bien rendu, que des auditeurs qui sachent l'entendre et l'estimer ce qu'il vaut.

Duplication, *s. f.* Terme de plain-chant. L'intonation par *duplication* se fait par une sorte de périélese en doublant la pénultieme note du mot qui termine l'intonation; ce qui n'a lieu que lorsque cette pénultieme note est immédiatement au-dessous de la derniere : alors la *duplication* sert à la marquer davantage en maniere de note sensible.

Dur, *adj.* On appelle ainsi tout ce qui blesse l'oreille par son âpreté. Il y a des voix *dures* et glapissantes, des instrumens aigres et *durs*, des compositions *dures*. La *dureté* du béquarre lui fit donner autrefois le nom de B *dur*. Il y a des intervalles *durs* dans la mélodie; tel est le progrès diatonique des trois

trois tons soit en montant soit en descendant, et tels sont en général toutes les fausses-relations. Il y a dans l'harmonie des accords *durs*, tels que sont le triton, la quinte superflue, et en général toutes les dissonances majeures. La *dureté* prodiguée révolte l'oreille et rend une musique désagréable; mais ménagée avec art, elle sert au clair-obscur et ajoute à l'expression.

E.

E *si mi*, E *la mi*, ou simplement E. Troisieme son de la gamme de l'Arétin, qu'on appelle autrement *mi*. (Voy. GAMME.)

ECBOLÉ ou *élévation*. C'étoit dans les plus anciennes musiques grecques une altération du genre enharmonique lorsqu'une corde étoit accidentellement élevée de cinq dieses au-dessus de son accord ordinaire.

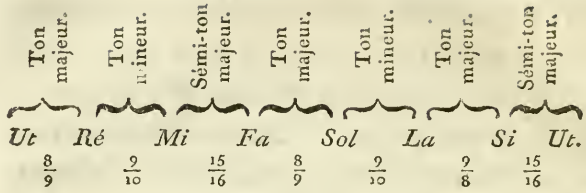
ÉCHELLE, *s. f.* C'est le nom qu'on a donné à la succession diatonique des sept notes *ut ré mi fa sol la si* de la gamme notée, parceque ces notes se trouvent rangées en

maniere d'échelons sur les portées de notre musique.

Cette énumération de tous les sons diatoniques de notre système, rangés par ordre, que nous appelons *échelle*, les Grecs dans le leur l'appeloient tétracorde, parcequ'en effet leur *échelle* n'étoit composée que de quatre sons, qu'ils répétoient de tétracorde en tétracorde, comme nous faisons d'octave en octave. (Voyez TÉTRACORDE.)

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les tétracordes des anciens en un eptacorde ou système de sept notes, au bout desquelles commençant une autre octave, on trouve des sons semblables répétés dans le même ordre. Cette découverte est très belle; et il semblera singulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de l'octave, aient cru, malgré cela, devoir rester attachés à leurs tétracordes. Grégoire exprima ces sept notes avec les sept premieres lettres de l'alphabet latin. Gui Arétin donna des noms aux six premieres; mais il négligea d'en donner un à la septieme, qu'en France on a depuis appelée *si*, et qui n'a point encore d'autre nom que *B mi* chez la plupart des peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des tons et sémi-tons dont l'*échelle* est composée soient des choses purement arbitraires, et qu'on eût pu par d'autres divisions tout aussi bonnes donner aux sons de cette *échelle* un ordre et des rapports différens. Notre système diatonique est le meilleur à certains égards, parcequ'il est engendré par les consonnances et par les différences qui sont entre elles. « Que l'on ait entendu « plusieurs fois, dit M. Sauveur, l'accord « de la quinte et celui de la quarte, on est « porté naturellement à imaginer la diffé- « rence qui est entre eux; elle s'unit et se « lie avec eux dans notre esprit et participe « à leur agrément : voilà le ton majeur. Il en « va de même du ton mineur, qui est la dif- « férence de la tierce mineure à la quarte; et « du sémi-ton majeur, qui est celle de la « même quarte à la tierce majeure ». Or le ton majeur, le ton mineur et le sémi-ton majeur, voilà les degrés diatoniques dont notre *échelle* est composée selon les rapports suivants :



Pour faire la preuve de ce calcul il faut composer tous les rapports compris entre deux termes consonnans, et l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la consonnance; et si l'on réunit tous les termes de l'*échelle*, on trouvera le rapport total en raison sous-double, c'est-à-dire comme 1 est à 2 : ce qui est en effet le rapport exact des deux termes extrêmes, c'est-à-dire de l'*ut* à son octave.

L'*échelle* qu'on vient de voir est celle qu'on nomme naturelle ou diatonique; mais les modernes, divisant ses degrés en d'autres intervalles plus petits, en ont tiré une autre *échelle*, qu'ils ont appelée *échelle* sémi-tonique ou chromatique, parcequ'elle procede par sémi-tons.

Pour former cette *échelle*, on n'a fait que partager en deux intervalles égaux, ou supposés tels, chacun des cinq tons entiers de l'octave, sans distinguer le ton majeur du

ton mineur ; ce qui, avec les deux sémi-tons majeurs qui s'y trouvoient déja, fait une succession de douze sémi-tons sur treize sons consécutifs d'une octave à l'autre.

L'usage de cette *échelle* est de donner les moyens de moduler sur telle note qu'on veut choisir pour fondamentale, et de pouvoir, non seulement faire sur cette note un intervalle quelconque, mais y établir une *échelle* diatonique semblable à l'*échelle* diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'est contenté d'avoir pour tonique une note de la gamme prise à volonté sans s'embarrasser si les sons par lesquels devoit passer la modulation étoient avec cette note et entre eux dans les rapports convenables, l'*échelle* sémi-tonique étoit peu nécessaire ; quelque *fa* diese, quelque *si* bémol composoient ce qu'on appeloit les *feintes* de la musique ; c'étoient seulement deux touches à ajouter au clavier diatonique : mais depuis qu'on a cru sentir la nécessité d'établir entre les divers tons une similitude parfaite, il a fallu trouver des moyens de transporter les mêmes chants et les mêmes intervalles plus haut ou plus bas, selon le ton que l'on choisissoit.

L'*échelle* chromatique est donc devenue d'une nécessité indispensable, et c'est par son moyen qu'on porte un chant sur tel degré du clavier que l'on veut choisir, et qu'on le rend exactement sur cette nouvelle position tel qu'il peut avoir été imaginé pour une autre.

Ces cinq sons ajoutés ne forment pas dans la musique de nouveaux degrés, mais ils se marquent tous sur le degré le plus voisin, par un bémol si le degré est plus haut, par un diese s'il est plus bas; et la note prend toujours le nom du degré sur lequel elle est placée. (Voyez BÉMOL et DIESE.)

Pour assigner maintenant les rapports de ces nouveaux intervalles, il faut savoir que les deux parties ou sémi-tons qui composent le ton majeur sont dans les rapports de 15 à 16 et de 128 à 135, et que les deux qui composent aussi le ton mineur sont dans les rapports de 15 à 16 et de 24 à 25 : de sorte qu'en divisant toute l'octave selon l'*échelle* sémi-tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la *pl.* L, *fig.* 1.

Mais il faut remarquer que cette division, tirée de M. Malcolm, paroit à bien des égards

manquer de justesse. Premièrement les sémi-tons qui doivent être mineurs y sont majeurs; et celui du *sol* diese au *la*, qui doit être majeur, y est mineur : en second lieu plusieurs tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* diese et du *mi* au *sol* diese, y sont trop fortes d'un comma, ce qui doit les rendre insupportables : enfin le sémi-ton moyen y étant substitué au sémi-ton maxime, donne des intervalles faux par-tout où il est employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce sémi-ton moyen est plus grand que le majeur même, c'est-à-dire moyen entre le maxime et le majeur. (Voyez SÉMI-TON.)

Une division meilleure et plus naturelle seroit donc de partager le ton majeur en deux sémi-tons, l'un mineur de 24 à 25, et l'autre maxime de 25 à 27, laissant le ton mineur divisé en deux sémi-tons, l'un majeur et l'autre mineur, comme dans la table ci-dessus.

Il y a encore deux autres *échelles* sémitoniques, qui viennent de deux autres manieres de diviser l'octave par sémi-tons.

La premiere se fait en prenant une moyenne harmonique ou arithmétique en-

tre les deux termes du ton majeur, et une autre entre ceux du ton mineur, qui divise l'un et l'autre ton en deux sémi-tons presque égaux : ainsi le ton majeur $\frac{8}{9}$ est divisé en $\frac{16}{17}$ et $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres représentant les longueurs des cordes ; mais quand ils représentent les vibrations, les longueurs des cordes sont réciproques et en proportion harmonique, comme $1 \cdot \frac{16}{17} \cdot \frac{8}{9}$; ce qui met le plus grand sémi-ton au grave.

De la même maniere le ton mineur $\frac{9}{10}$ se divise arithmétiquement en deux sémi-tons $\frac{18}{19}$ et $\frac{19}{20}$, ou réciproquement $1 \cdot \frac{18}{19} \cdot \frac{9}{10}$: mais cette derniere division n'est pas harmonique.

Toute l'octave ainsi calculée donne les rapports exprimés dans la *planche* L, *fig.* 2.

M. Salmon rapporte, dans les Transactions Philosophiques, qu'il a fait devant la société royale une expérience de cette *échelle* sur des cordes divisées exactement selon ces proportions, et qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres instrumens touchés par les meilleures mains. M. Malcolm ajoute qu'ayant calculé et comparé ces rapports, il en trouva un plus grand

nombre de faux dans cette *échelle* que dans la précédente, mais que les erreurs étoient considérablement moindres, ce qui fait compensation.

Enfin l'autre *échelle* sémi-tonique est celle des aristoxéniens, dont le P. Mersenne a traité fort au long, et que M. Rameau a tenté de renouveler dans ces derniers temps. Elle consiste à diviser géométriquement l'octave par onze moyennes proportionnelles en douze sémi-tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en sont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports, qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progression entre les extrêmes 1 et 2. (Voy. TEMPÉRAMENT.)

Comme au genre diatonique et au chromatique les harmonistes en ajoutent un troisieme, savoir l'enharmonique, ce troisieme genre doit avoir aussi son *échelle*, du moins par supposition; car quoique les intervalles vraiment enharmoniques n'existent point dans notre clavier, il est certain que tout passage enharmonique les suppose, et que l'esprit corrigeant sur ce point la sen-

sation de l'oreille, ne passe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet intervalle sous-entendu. Si chaque ton étoit exactement composé de deux sémi-tons mineurs, tout intervalle enharmonique seroit nul, et ce genre n'existeroit pas. Mais comme un ton mineur même contient plus de deux sémi-tons mineurs, le complément de la somme de ces deux sémi-tons au ton, c'est-à-dire l'espace qui reste entre le diese de la note inférieure et le bémol de la supérieure, est précisément l'intervalle enharmonique, appelé communément quart-de-ton. Ce quart-de-ton est de deux especes; savoir, l'enharmonique majeur et l'enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot QUART-DE-TON.

Cette explication doit suffire à tout lecteur pour concevoir aisément l'*échelle* enharmonique que j'ai calculée et insérée dans la *planche* L, *fig.* 3. Ceux qui chercheront de plus grands éclaircissemens sur ce point pourront lire le mot ENHARMONIQUE.

ECHO, *s. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps solide, et qui par là se répete et se renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du grec ἦχος, *son*.

On appelle aussi *écho* le lieu où la répétition se fait entendre.

On distingue les *échos* pris en ce sens en deux especes, savoir;

1°. L'*écho simple*, qui ne répete la voix qu'une fois; et 2°. l'*écho double* ou *multiple*, qui répete les mêmes sons deux ou plusieurs fois.

Dans les *échos* simples il y en a de toniques, c'est-à-dire qui ne répetent que le son musical et soutenu; et d'autres syllabiques, qui répetent aussi la voix parlante.

On peut tirer parti des *échos* multiples pour former des accords et de l'harmonie avec une seule voix, en faisant entre la voix et l'*écho* une espece de canon, dont la mesure doit être réglée sur le temps qui s'écoule entre les sons prononcés et les mêmes sons répétés. Cette maniere de faire un concert à soi tout seul devroit, si le chanteur étoit habile et l'*écho* vigoureux, paroître étonnante et presque magique aux auditeurs non prévenus.

Le nom d'*écho* se transporte en musique à ces sortes d'airs ou de pieces dans lesquelles, à l'imitation de l'*écho*, l'on répete de temps

en temps et fort doux un certain nombre de notes. C'est sur l'orgue qu'on emploie le plus communément cette maniere de jouer, à cause de la facilité qu'on a de faire des *échos* sur le positif. On peut faire aussi des *échos* sur le clavecin au moyen du petit clavier.

L'abbé Brossard dit qu'on se sert quelquefois du mot *écho* en la place de celui de *doux* ou *piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la voix ou le son de l'instrument, comme pour faire *écho*. Cet usage ne subsiste plus.

Echometre, *s. m.* Espece d'échelle graduée ou de regle divisée en plusieurs parties, dont on se sert pour mesurer la durée ou longueur des sons, pour déterminer leurs valeurs diverses et même les rapports de leurs intervalles.

Ce mot vient du grec ἦχος, *son*, et de μέτρον, *mesure*.

Je n'entreprendrai pas la description de cette machine, parcequ'on n'en fera jamais aucun usage, et qu'il n'y a de bon *échometre* qu'une oreille sensible et une longue habitude de la musique. Ceux qui voudront en savoir là-dessus davantage peuvent consul-

ter le mémoire de M. Sauveur inséré dans ceux de l'académie des sciences, *année* 1701 : ils y trouveront deux échelles de cette espece, l'une de M. Sauveur, et l'autre de M. Loulié. (Voy. aussi l'article CHRONOMETRE.)

ECLYSE, *s. f.* Abaissement. C'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération dans le genre enharmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement abaissée de trois dieses au-dessous de son accord ordinaire : ainsi l'*éclyse* étoit le contraire du *spondéasme.*

ECMELE, *adj.* Les sons *ecmeles* étoient chez les Grecs ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de mélodie, par opposition aux sons *emmeles* ou musicaux.

EFFET, *s. m.* Impression agréable et forte que produit une excellente musique sur l'oreille et l'esprit des écoutans : ainsi le seul mot *effet* signifie en musique un grand et bel *effet :* et non seulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*effet*, mais on y distinguera sous le nom de *choses d'effet* toutes celles où la sensation produite paroît supérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître sur le papier les choses d'*effet;* mais il n'y a que le génie qui les trouve. C'est le défaut des mauvais compositeurs et de tous les commençans d'entasser parties sur parties, instrumens sur instrumens, pour trouver l'*effet* qui les fuit, et d'ouvrir, comme disoit un ancien, une grande bouche pour souffler dans une petite flûte : vous diriez, à voir leurs partitions si chargées, si hérissées, qu'ils vont vous surprendre par des *effets* prodigieux; et si vous êtes surpris en écoutant tout cela, c'est d'entendre une petite musique maigre, chétive, confuse, sans *effet*, et plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire, l'œil cherche sur les partitions des grands maîtres ces *effets* sublimes et ravissans que produit leur musique exécutée. C'est que les menus détails sont ignorés ou dédaignés du vrai génie; qu'il ne vous amuse point par des foules d'objets petits et puériles, mais qu'il vous émeut par de grands *effets*, et que la force et la simplicité réunies forment toujours son caractere.

Egal, *adj.* Nom donné par les Grecs au

système d'Aristoxene, parceque cet auteur divisoit généralement chacun de ses tétracordes en trente parties égales, dont il assignoit ensuite un certain nombre à chacune des trois divisions du tétracorde, selon le genre et l'espece du genre qu'il vouloit établir. (Voyez GENRE, SYSTÊME.)

ELÉGIE. Sorte de nome pour les flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas Argien.

ELÉVATION, *s. f. Arsis.* L'*élévation* de la main ou du pied, en battant la mesure, sert à marquer le temps foible, et s'appelle proprement *levé :* c'étoit le contraire chez les anciens. L'*élévation* de la voix en chantant, c'est le mouvement par lequel on la porte à l'aigu.

ELINE. Nom donné par les Grecs à la chanson des tisserands. (Voyez CHANSON.)

EMMELE, *adj.* Les sons *emmeles* étoient chez les Grecs ceux de la voix distincte, chantante et appréciable, qui peuvent donner une mélodie.

ENDEMATIE, *s. f.* C'étoit l'air d'une sorte de danse particuliere aux Argiens.

ENHARMONIQUE, *adj. pris subst.* Un des trois genres de la musique des Grecs, appelé

aussi très fréquemment *harmonie* par Aristoxene et ses sectateurs.

Ce genre résultoit d'une division particuliere du tétracorde, selon laquelle l'intervalle qui se trouve entre le lichanos ou la troisieme corde, et la mese ou la quatrieme, étant d'un diton ou d'une tierce majeure, il ne restoit, pour achever le tétracorde au grave, qu'un sémi-ton à partager en deux intervalles, savoir de l'hypate à la parhypate, et de la parhypate au lichanos. Nous expliquerons au mot GENRE comment se faisoit cette division.

Le genre *enharmonique* étoit le plus doux des trois au rapport d'Aristide Quintilien : il passoit pour très ancien, et la plupart des auteurs en attribuoient l'invention à Olympe Phrygien. Mais son tétracorde, ou plutôt son diatessaron de ce genre ne contenoit que trois cordes, qui formoient entre elles deux intervalles incomposés, le premier d'un sémi-ton, et l'autre d'une tierce majeure ; et de ces deux seuls intervalles répétés de tétracorde en tétracorde résultoit alors tout le genre *enharmonique*. Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'avisa d'insérer, à l'imitation

tion des autres genres, une quatrieme corde entre les deux premieres pour faire la division dont je viens de parler : on en trouvera les rapports selon les systêmes de Ptolomée et d'Aristoxene, *planche* M, *fig. 5.*

Ce genre si merveilleux, si admiré des anciens, et, selon quelques uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas long-temps en vigueur : son extrême difficulté le fit bientôt abandonner à mesure que l'art gagnoit des combinaisons en perdant de l'énergie, et qu'on suppléoit à la finesse de l'oreille par l'agilité des doigts. Aussi Plutarque reprend-il vivement les musiciens de son temps d'avoir perdu le plus beau des trois genres, et d'oser dire que les intervalles n'en sont pas sensibles ; comme si tout ce qui échappe à leurs sens grossiers, ajoute ce philosophe, devoit être hors de la nature.

Nous avons aujourd'hui une sorte de genre *enharmonique* entièrement différent de celui des Grecs : il consiste, comme les deux autres, dans une progression particuliere de l'harmonie, qui engendre, dans la marche des parties, des intervalles *enharmo-*

niques, en employant à la fois ou successivement, entre deux notes qui sont à un ton l'une de l'autre, le bémol de l'inférieure et le diese de la supérieure. Mais quoique, selon la rigueur des rapports, ce diese et ce bémol dussent former un intervalle entre eux (voyez ÉCHELLE et QUART-DE-TON), cet intervalle se trouve nul au moyen du tempérament, qui, dans le système établi, fait servir le même son à deux usages : ce qui n'empêche pas qu'un tel passage ne produise, par la force de la modulation et de l'harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les transitions *enharmoniques*.

Comme ce genre est assez peu connu, et que nos auteurs se sont contentés d'en donner quelques notions trop succinctes, je crois devoir l'expliquer ici un peu plus au long.

Il faut remarquer d'abord que l'accord de septieme diminuée est le seul sur lequel on puisse pratiquer des passages vraiment *enharmoniques*, et cela en vertu de cette propriété singuliere qu'il a de diviser l'octave entiere en quatre intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatre sons qui com-

posent cet accord celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres sons forment sur celui-ci un accord de septieme diminuée. Or le son fondamental de l'accord de septieme diminuée est toujours une note sensible ; de sorte que, sans rien changer à cet accord, on peut, par une maniere de double ou de quadruple emploi, le faire servir successivement sur quatre différentes fondamentales, c'est-à-dire sur quatre différentes notes sensibles.

Il suit de là que ce même accord, sans rien changer ni à l'accompagnement ni à la basse, peut porter quatre noms différens, et par conséquent se chiffrer de quatre différentes manieres, savoir, d'un $7^{\flat}$ sous le nom de septieme diminuée ; d'un $^{6}_{\times}$ sous le nom de sixte majeure et fausse-quinte ; d'un $\times^{4}_{\flat}$ sous le nom de tierce mineure et triton ; et enfin d'un $\times 2$ sous le nom de seconde superflue : bien entendu que la clef doit être censée armée différemment selon les tons où l'on est supposé être.

Voilà donc quatre manieres de sortir d'un

accord de septieme diminuée, en se supposant successivement dans quatre accords différens : car la marche fondamentale et naturelle du son qui porte un accord de septieme diminuée est de se résoudre sur la tonique du mode mineur dont il est la note sensible.

Imaginons maintenant l'accord de septieme diminuée sur *ut* diese note sensible. Si je prends la tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra note sensible à son tour, et annoncera par conséquent le mode mineur de *fa :* or cet *ut* diese reste bien dans l'accord de *mi* note sensible, mais c'est en qualité de *ré* bémol, c'est-à dire, de sixieme note du ton, et de septieme diminuée de la note sensible; ainsi cet *ut* diese, qui comme note sensible étoit obligé de monter dans le ton de *ré*, devenu *ré* bémol dans le ton de *fa*, est obligé de descendre comme septieme diminuée : voilà une transition *enharmonique*. Si, au lieu de la tierce, on prend, dans le même accord d'*ut* diese, la fausse-quinte *sol* pour nouvelle note sensible, l'*ut* diese deviendra encore *ré* bémol, en qualité de quatrieme note : autre passage

enharmonique. Enfin si l'on prend pour note sensible la septieme diminuée elle-même, au lieu de *si* bémol il faudra nécessairement la considérer comme *la* diese; ce qui fait un troisieme passage *enharmonique* sur le même accord.

A la faveur de ces quatre différentes manieres d'envisager successivement le même accord, on passe d'un ton à un autre qui en paroît fort éloigné; on donne aux parties des progrès différens de celui qu'elles auroient dû avoir en premier lieu; et ces passages, ménagés à propos, sont capables, non seulement de surprendre, mais de ravir l'auditeur, quand ils sont bien rendus.

Une autre source de variété, dans le même genre, se tire des différentes manieres dont on peut résoudre l'accord qui l'annonce; car quoique la modulation la plus naturelle soit de passer, de l'accord de septieme diminuée sur la note sensible, à celui de la tonique en mode mineur, on peut, en substituant la tierce majeure à la mineure, rendre le mode majeur, et même y ajouter la septieme pour changer cette tonique en dominante, et passer ainsi dans un autre

ton. A la faveur de ces diverses combinaisons réunies, on peut sortir de l'accord en douze manieres. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la conversion du diese en bémol ou réciproquement, soient véritablement *enharmoniques*, parceque dans les trois autres on ne change point de note sensible : encore dans ces neuf diverses modulations n'y a-t-il que trois diverses notes sensibles, chacune desquelles se résout par trois passages différens ; de sorte qu'à bien prendre la chose on ne trouve sur chaque note sensible que trois vrais passages *enharmoniques* possibles, tous les autres n'étant point réellement *enharmoniques*, ou se rapportant à quelqu'un des trois premiers. Voyez *planche* L, *fig.* 4, un exemple de tous ces passages.

A l'imitation des modulations du genre diatonique, on a plusieurs fois essayé de faire des morceaux entiers dans le genre *enharmonique ;* et pour donner une sorte de regle aux marches fondamentales de ce genre, on l'a divisé en *diatonique-enharmonique* qui procede par une succession de sémi-tons majeurs, et en *chromatique en-*

harmonique qui procede par une succession de sémi-tons mineurs.

Le chant de la premiere espece est *diatonique*, parceque les sémi-tons y sont majeurs; et il est *enharmonique*, parceque deux sémi-tons majeurs de suite forment un *ton* trop fort d'un intervalle *enharmonique*. Pour former cette espece de chant, il faut faire une basse qui descende de quarte et monte de tierce majeure alternativement. Une partie du trio des Parques de l'opéra d'Hippolyte est dans ce genre; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'opéra de Paris, quoique M. Rameau assure qu'il l'avoit été ailleurs par des musiciens de bonne volonté, et que l'effet en fut surprenant.

Le chant de la seconde espece est *chromatique*, parcequ'il procede par sémi-tons mineurs; il est *enharmonique*, parceque les deux sémi-tons mineurs consécutifs forment un ton trop foible d'un intervalle *enharmonique*. Pour former cette espece de chant, il faut faire une basse fondamentale qui descende de tierce mineure et monte de tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce genre de

musique un tremblement de terre dans l'opéra des Indes galantes, mais qu'il fut si mal servi qu'il fut obligé de le changer en une musique commune. (Voyez les Elémens de musique de M. d'Alembert, page 91, 92, 93 et 166.)

Malgré les exemples cités et l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes artistes que l'*enharmonique-diatonique* et l'*enharmonique-chromatique* me paroissent tous deux à rejeter comme genres ; et je ne puis croire qu'une musique modulée de cette maniere, même avec la plus parfaite exécution, puisse jamais rien valoir. Mes raisons sont que les passages brusques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée y sont si fréquens, qu'il n'est pas possible à l'esprit de suivre ces transitions avec autant de rapidité que la musique les présente ; que l'oreille n'a pas le temps d'appercevoir le rapport très secret et très composé des modulations, ni de sous-entendre les intervalles supposés; qu'on ne trouve plus dans de pareilles successions ombre de ton ni de mode; qu'il est également impossible de retenir celui d'où l'on sort, ni de

prévoir celui où l'on va, et qu'au milieu de tout cela l'on ne sait plus du tout où l'on est. L'*enharmonique* n'est qu'un passage inattendu dont l'étonnante impression se fait fortement et dure long-temps; passage que par conséquent on ne doit pas trop brusquement ni trop souvent répéter, de peur que l'idée de la modulation ne se trouble et ne se perde entièrement : car sitôt qu'on n'entend que des accords isolés qui n'ont plus de rapport sensible et de fondement commun, l'harmonie n'a plus aussi d'union ni de suite apparente, et l'effet qui en résulte n'est qu'un vain bruit sans liaison et sans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la métaphysique de son art, il est à croire que le feu naturel de ce savant artiste eût produit des prodiges, dont le germe étoit dans son génie, mais que ses préjugés ont toujours étouffés.

Je ne crois pas même que les simples transitions *enharmoniques* puissent jamais bien réussir ni dans les chœurs ni dans les airs, parceque chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, et

dont les parties doivent avoir entre elles une liaison plus sensible que ce genre ne peut la marquer.

Quel est donc le vrai lieu de l'*enharmonique?* c'est, selon moi, le récitatif obligé. C'est dans une scene sublime et pathétique, où la voix doit multiplier et varier les inflexions musicales à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire, et souvent inappréciable; c'est, dis-je, dans une telle scene que les transitions *enharmoniques* sont bien placées, quand on sait les ménager pour les grandes expressions, et les affermir, pour ainsi dire, par des traits de symphonie qui suspendent la parole et renforcent l'expression. Les Italiens, qui font un usage admirable de ce genre, ne l'emploient que de cette maniere. On peut voir dans le premier récitatif de l'Orphée de Pergolese un exemple frappant et simple des effets que ce grand musicien sut tirer de l'*enharmonique*, et comment, loin de faire une modulation dure, ces transitions, devenues naturelles et faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déja dit que notre genre *enharmonique*

est entièrement différent de celui des anciens. J'ajouterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'intervalles *enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que l'*enharmonique* moderne ne soit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les intervalles *enharmoniques*, purement mélodieux, ne demandoient ni dans le chanteur ni dans l'écoutant aucun changement d'idées, mais seulement une grande délicatesse d'organe ; au lieu qu'à cette même délicatesse il faut joindre encore, dans notre musique, une connoissance exacte et un sentiment exquis des métamorphoses harmoniques les plus brusques et les moins naturelles : car si l'on n'entend pas la phrase, on ne sauroit donner aux mots le ton qui leur convient ; ni chanter juste dans un système harmonieux, si l'on ne sent l'harmonie.

Ensemble, *adv. souvent pris substantivement.* Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entre elles et avec le tout, parceque c'est un sens qu'on lui donne rarement en musique : ce

n'est guere qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorsque les concertans sont si parfaitement d'accord, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, qu'ils semblent être tous animés d'un même esprit, et que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit sur la partition.

L'*ensemble* ne dépend pas seulement de l'habileté avec laquelle chacun lit sa partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en sent le caractere particulier et la liaison avec le tout; soit pour phraser avec exactitude, soit pour suivre la précision des mouvemens, soit pour saisir le moment et les nuances des *fort* et des *doux*, soit enfin pour ajouter aux ornemens marqués ceux qui sont si nécessairement supposés par l'auteur, qu'il n'est permis à personne de les omettre. Les musiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*ensemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la musique qu'ils exécutent, et qu'ils s'entendent entre eux : car il seroit impossible de mettre un parfait *ensemble* dans un concert de sourds, ni dans une musique dont le style seroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce sont sur-tout

les maîtres de musique, conducteurs et chefs d'orchestre, qui doivent guider, ou retenir ou presser les musiciens pour mettre par-tout l'*ensemble;* et c'est ce que fait toujours un bon premier violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractere dans toutes les oreilles. La voix récitante est assujettie à la basse et à la mesure; le premier violon doit écouter et suivre la voix; la symphonie doit écouter et suivre le premier violon; enfin le clavecin, qu'on suppose tenu par le compositeur, doit être le véritable et premier guide de tout.

En général, plus le style, les périodes, les phrases, la mélodie et l'harmonie ont de caractere, plus l'*ensemble* est facile à saisir, parceque la même idée imprimée vivement dans tous les esprits préside à toute l'exécution. Au contraire, quand la musique ne dit rien, et qu'on n'y sent qu'une suite de notes sans liaison, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte sa partie, et l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la musique françoise n'est jamais *ensemble.*

ENTONNER, *v. a.* C'est, dans l'exécution

d'un chant, former avec justesse les sons et les intervalles qui sont marqués : ce qui ne peut guere se faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent se rapporter ces sons et ces intervalles, savoir, celle du ton et du mode où ils sont employés; d'où vient peut-être le mot *entonner*. On peut aussi l'attribuer à la marche diatonique ; marche qui paroît la plus commode et la plus naturelle à la voix. Il y a plus de difficulté à *entonner* des intervalles plus grands ou plus petits, parcequ'alors la glotte se modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop composés dans le second.

Entonner est encore commencer le chant d'une hymne, d'un psaume, d'une antienne, pour donner le ton à tout le chœur. Dans l'église catholique, c'est, par exemple, l'officiant qui *entonne* le *Te Deum;* dans nos temples, c'est le chantre qui *entonne* les psaumes.

Entr'acte, *s. m.* Espace de temps qui s'écoule entre la fin d'un acte d'opéra et le commencement de l'acte suivant, et durant lequel la représentation est suspendue, tan-

dis que l'action est supposée se continuer ailleurs. L'orchestre remplit cet espace en France par l'exécution d'une symphonie qui porte aussi le nom d'*entr'acte*.

Il ne paroît pas que les Grecs aient jamais divisé leurs drames par actes, ni par conséquent connu les *entr'actes*.

La représentation n'étoit point suspendue sur leurs théâtres depuis le commencement de la piece jusqu'à la fin. Ce furent les Romains qui, moins épris du spectacle, commencerent les premiers à le partager en plusieurs parties, dont les intervalles offroient du relâche à l'attention des spectateurs, et cet usage s'est continué parmi nous.

Puisque l'*entr'acte* est fait pour suspendre l'attention et reposer l'esprit du spectateur; le théâtre doit rester vuide, et les intermedes dont on le remplissoit autrefois formoient une interruption de très mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la piece en faisant perdre le fil de l'action. Cependant Moliere lui-même ne vit point cette vérité si simple, et les *entr'actes* de sa derniere piece étoient remplis par des

intermedes. Les François, dont les spectacles ont plus de raison que de chaleur, et qui n'aiment pas qu'on les tienne longtemps en silence, ont depuis lors réduit les *entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, et il est à desirer pour la perfection des théâtres qu'en cela leur exemple soit suivi par-tout.

Les Italiens, qu'un sentiment exquis guide souvent mieux que le raisonnement, ont proscrit la danse de l'action dramatique (voyez OPÉRA); mais, par une inconséquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au spectacle, ils remplissent leurs *entr'actes* des ballets qu'ils bannissent de la piece; et s'ils évitent l'absurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la transposition de scene, et promenant ainsi le spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, et pour lui donner le plaisir des yeux lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à sentir le défaut de ce monstrueux assemblage; et après avoir déja presque chassé les intermedes des *entr'actes*, sans doute ils ne tarderont pas d'en

d'en chasser encore la danse, et de la réserver, comme il convient, pour en faire un spectacle brillant et isolé à la fin de la grande piece.

Mais quoique le théâtre reste vuide dans l'*entr'acte*, ce n'est pas à dire que la musique doive être interrompue; car à l'opéra, où elle fait une partie de l'existence des choses, le sens de l'ouïe doit avoir une telle liaison avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la scene on entende l'harmonie qui en est supposée inséparable, afin que son concours ne paroisse ensuite étranger ni nouveau sous le chant des acteurs.

La difficulté qui se présente à ce sujet est de savoir ce que le musicien doit dicter à l'orchestre quand il ne se passe plus rien sur la scene : car si la symphonie, ainsi que toute la musique dramatique, n'est qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand personne ne parle? que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action? Je réponds à cela que, quoique le théâtre soit vuide, le cœur des spectateurs ne l'est pas; il a dû leur rester une forte impression de

ce qu'ils viennent de voir et d'entendre. C'est à l'orchestre à nourrir et soutenir cette impression durant l'*entr'acte*, afin que le spectateur ne se trouve pas, au début de l'acte suivant, aussi froid qu'il l'étoit au commencement de la piece, et que l'intérêt soit pour ainsi dire lié dans son ame comme les évènemens le sont dans l'action représentée. Voilà comment le musicien ne cesse jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la situation des personnages, ou dans celle des spectateurs. Ceux-ci, n'entendant jamais sortir de l'orchestre que l'expression des sentimens qu'ils éprouvent, s'identifient pour ainsi dire avec ce qu'ils entendent; et leur état est d'autant plus délicieux, qu'il regne un accord plus parfait entre ce qui frappe leurs sens et ce qui touche leur cœur.

L'habile musicien tire encore de son orchestre un autre avantage pour donner à la représentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le spectateur oisif à la situation d'ame la plus favorable à l'effet des scenes qu'il va voir dans l'acte suivant.

La durée de l'*entr'acte* n'a pas de mesure fixe, mais elle est supposée plus ou moins grande à proportion du temps qu'exige la partie de l'action qui se passe derriere le théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de supposition relativement à la durée hypothétique de l'action totale, et des bornes réelles relatives à la durée de la représentation.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si la regle des vingt-quatre heures a un fondement suffisant et s'il n'est jamais permis de l'enfreindre : mais si l'on veut donner à la durée supposée d'un *entr'acte* des bornes tirées de la nature des choses, je ne veux point qu'on en puisse trouver d'autres que celles du temps durant lequel il ne se fait aucun changement sensible et régulier dans la nature, comme il ne s'en fait point d'apparent sur la scene durant l'*entr'acte*. Or ce temps est, dans sa plus grande étendue, à-peu-près de douze heures, qui font la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit: passé cet espace il n'y a plus de possibilité ni d'illusion dans la durée supposée de l'*entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée et à la durée totale de la représentation et à la durée partielle et relative de ce qui se passe derriere le théâtre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on se propose, savoir, la mesure de l'attention: car on doit bien se garder de faire durer l'*entr'acte* jusqu'à laisser le spectateur tomber dans l'engourdissement et approcher de l'ennui. Cette mesure n'a pas au reste une telle précision par elle-même, que le musicien qui a du feu, du génie et de l'ame, ne puisse, à l'aide de son orchestre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuser le spectateur sur la durée effective de l'*entr'acte* en la lui faisant estimer plus ou moins grande par la maniere d'entrelacer les caracteres de la symphonie. Mais il est temps de finir cet article qui n'est déja que trop long.

Entrée, *s. f.* Air de symphonie par lequel débute un ballet.

Entrée se dit encore à l'opéra d'un acte entier dans les opéra-ballets dont chaque

acte forme un sujet séparé : l'entrée de *Vertumne* dans *les Elémens :* l'entrée des *Incas* dans *les Indes galantes.*

Enfin *entrée* se dit aussi du moment où chaque partie qui en suit une autre commence à se faire entendre.

Éolien, *adj.* Le ton ou mode *éolien* étoit un des cinq modes moyens ou principaux de la musique grecque, et sa corde fondamentale étoit immédiatement au-dessus de celle du mode phrygien. (V. MODE.)

Le mode *éolien* étoit grave, au rapport de Lasus. *Je chante*, dit-il, *Cérès et sa fille Mélibée, épouse de Pluton, sur le mode* éolien *rempli de gravité.*

Le nom d'*éolien* que portoit ce mode ne lui venoit pas des isles éoliennes, mais d'Éolie, contrée de l'Asie mineure, où il fut premièrement en usage.

Épais, *adj.* Genre *épais*, *dense*, ou *serré*, πυκνὸς, est, selon la définition d'Aristoxene, celui où dans chaque tétracorde la somme des deux premiers intervalles est moindre que le troisieme. Ainsi le genre enharmonique est *épais*, parceque les deux premiers intervalles, qui sont chacun d'un

quart-de-ton, ne forment ensemble qu'un sémi-ton, somme beaucoup moindre que le troisieme intervalle, qui est une tierce majeure. Le chromatique est aussi un genre *épais;* car ses deux premiers intervalles ne forment qu'un ton, moindre encore que la tierce mineure qui suit. Mais le genre diatonique n'est point *épais*, puisque ses deux premiers intervalles forment un ton et demi, somme plus grande que le ton qui suit. (Voy. GENRE, TÉTRACORDE.)

De ce mot πυκνὸς comme radical sont composés les termes *apycni*, *baripycni*, *mesopycni*, *oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à sa place.

Cette dénomination n'est point en usage dans la musique moderne.

ÉPIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la chanson des meûniers, appelée autrement *hymée.* (Voyez CHANSON.)

Le mot burlesque *piauler* ne tireroit-il point d'ici son étymologie? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant qui pleure et se lamente long-temps sur le même ton ressemble assez à la chanson d'un moulin, et par métaphore à celle d'un meûnier.

Épilene. Chanson des vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la flûte. (Voyez Athénée, *liv.* 5.)

Épinicion. Chant de victoire par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des vainqueurs.

Épisynaphe, *s. f.* C'est, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois tétracordes consécutifs, comme sont les tétracordes *hypaton*, *méson* et *synnéménon*. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

Épithalame, *s. m.* Chant nuptial qui se chantoit autrefois à la porte des nouveaux époux pour leur souhaiter une heureuse union. De telles chansons ne sont guere en usage parmi nous; car on sait bien que c'est peine perdue. Quand on en fait pour ses amis et familiers, on substitue ordinairement à ces vœux honnêtes et simples quelques pensées équivoques et obscenes plus conformes au goût du siecle.

Épitrite. Nom d'un des rhythmes de la musique grecque, duquel les temps étoient en raison sesquitierce ou de 3 à 4. Ce rhythme étoit représenté par le pied que les poëtes et grammairiens appellent

aussi *épitrite*, pied composé de quatre syllabes, dont les deux premieres sont en effet aux deux dernieres dans la raison de 3 à 4. (Voyez RHYTHME.)

ÉPODE, *s. f.* Chant du troisieme couplet qui dans les odes terminoit ce que les Grecs appeloient *la période*, laquelle étoit composée de trois couplets, savoir, la *strophe*, l'*antistrophe*, et l'*épode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*épode*.

EPTACORDE, *s. m.* Lyre ou cithare à sept cordes, comme, au dire de plusieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient aussi le nom d'*eptacorde* à un système de musique formé de sept sons, tel qu'est aujourd'hui notre gamme. L'*eptacorde* synnéménon, qu'on appeloit autrement *lyre de Terpandre*, étoit composé des sons exprimés par ces lettres de la gamme, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*eptacorde* de Philolaüs substituoit le béquarre au bémol, et peut s'exprimer ainsi, E, F, G, *a*, ♮ *c*, *d*. Il en rapportoit chaque corde à une des planetes, l'hypate à Saturne, la parhypate à Jupiter, et ainsi de suite.

EPTAMÉRIDES, *s. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des intervalles de son système, exposé dans les Mémoires de l'académie, année 1701.

Cet auteur divise d'abord l'octave en 43 parties ou *mérides;* puis chacune de celles-ci en 7 *eptamérides;* de sorte que l'octave entiere comprend 301 *eptamérides*, qu'il subdivise encore. (Voyez DÉCAMÉRIDE.)

Ce mot est formé de ἑπτὰ, sept, et de μερὶς, partie.

EPTAPHONE, *s. m.* Nom d'un portique de la ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la voix sept fois de suite. Il y a grande apparence que l'écho se trouva là par hasard, et qu'ensuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'art de l'architecte.

ÉQUISONNANCE, *s. f.* Nom par lequel les anciens distinguoient des autres consonnances celles de l'octave et de la double octave, les seules qui fassent paraphonie. Comme on a aussi quelquefois besoin de la même distinction dans la musique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de scrupule, que la sensation de

l'octave se confond très souvent à l'oreille avec celle de l'unisson.

Espace, *s. m.* Intervalle blanc ou distance qui se trouve dans la portée entre une ligne et celle qui la suit immédiatement au-dessus ou au-dessous. Il y a quatre *espaces* dans les cinq lignes ; et il y a de plus deux *espaces*, l'un au-dessus, l'autre au-dessous de la portée entiere : l'on borne quand il le faut ces deux *espaces* indéfinis par des lignes postiches, ajoutées en haut ou en bas, lesquelles augmentent l'étendue de la portée et fournissent de nouveaux *espaces*. Chacun de ces *espaces* divise l'intervalle des deux lignes qui le terminent en deux degrés diatoniques, savoir, un de la ligne inférieure à l'*espace*, et l'autre de l'*espace* à la ligne supérieure. (Voyez portée.)

Étendue, *s. f.* Différence de deux sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi la plus grande *étendue* possible ou celle qui comprend toutes les autres est celle du plus grave au plus aigu de tous les sons sensibles ou

appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *étendue* forme un intervalle d'environ huit octaves, entre un son qui fait 30 vibrations par seconde et un autre qui en fait 7552 dans le même temps.

Il n'y a point d'*étendue* en musique entre les deux termes de laquelle on ne puisse insérer une infinité de sons intermédiaires qui le partagent en une infinité d'intervalles, d'où il suit que l'*étendue* sonore ou musicale est divisible à l'infini comme celles du temps et du lieu. (Voyez INTERVALLE.)

EUDROMÉ. Nom de l'air que jouoient les hautbois aux jeux sthéniens institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'inventeur de cet air.

ÉVITER, *v. a. Eviter* une cadence, c'est ajouter une dissonance à l'accord final pour changer le mode ou prolonger la phrase. (Voyez CADENCE.)

ÉVITÉ, *participe.* Cadence *évitée.* (Voyez CADENCE.)

ÉVOVAÉ, *s. m.* Mot barbare formé des six voyelles qui marquent les syllabes des deux mots *seculorum*, *amen*, et qui n'est d'usage

que dans le plain-chant. C'est sur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les psautiers et antiphonaires des églises catholiques les notes par lesquelles, dans chaque ton et dans les diverses modifications du ton, il faut terminer les versets des psaumes ou des cantiques.

L'*évovaé* commence toujours par la dominante du ton de l'antienne qui le précede, et finit toujours par la finale.

Euthia, *s. f.* Terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes procédant du grave à l'aigu. L'*euthia* étoit une des parties de l'ancienne mélopée.

Exacorde, *s. m.* Instrument à six cordes; ou système composé de six sons, tel que l'*exacorde* de Gui d'Arezzo.

Exécutant, *partic. pris subst.* Musicien qui exécute sa partie dans un concert. C'est la même chose que concertant. (Voy. concertant.) Voyez aussi les deux mots qui suivent.

Exécuter, *v. a. Exécuter* une piece de musique, c'est chanter et jouer toutes les parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'ensemble qu'elles doi-

vent avoir, et la rendre telle qu'elle est notée sur la partition.

Comme la musique est faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle partition paroît admirable sur le papier, qu'on ne peut entendre *exécuter* sans dégoût; et telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence simple et commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits compositeurs, attentifs à donner de la symmétrie et du jeu à toutes leurs parties, paroissent ordinairement les plus habiles gens du monde tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux: aussi ont-ils souvent l'adresse de mettre tant d'instrumens divers, tant de parties dans leur musique, qu'on ne puisse rassembler que très difficilement tous les sujets nécessaires pour l'*exécuter*.

Exécution, *s. f.* L'action d'exécuter une piece de musique.

Comme la musique est ordinairement composée de plusieurs parties, dont le rapport exact, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, est extrêmement difficile à observer, et dont l'esprit dépend plus du goût

que des signes, rien n'est si rare qu'une bonne *exécution.* C'est peu de lire la musique exactement sur la note, il faut entrer dans toutes les idées du compositeur, sentir et rendre le feu de l'expression, avoir surtout l'oreille juste et toujours attentive pour écouter et suivre l'ensemble. Il faut, en particulier dans la musique françoise, que la partie principale sache presser et ralentir le mouvement selon que l'exigent le goût du chant, le volume de la voix et le développement des bras du chanteur; il faut par conséquent que toutes les autres parties soient sans relâche attentives à bien suivre celle-là. Aussi l'ensemble de l'opéra de Paris, où la musique n'a point d'autre mesure que celle du geste, seroit-il à mon avis ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*exécution.*

« Si les François, dit Saint-Evremont, « par leur commerce avec les Italiens sont « parvenus à composer plus hardiment, les « Italiens ont aussi gagné au commerce des « François en ce qu'ils ont appris d'eux à « rendre leur *exécution* plus agréable, plus « touchante et plus parfaite ». Le lecteur se passera bien, je crois, de mon commen-

taire sur ce passage. Je dirai seulement que les François croient toute la terre occupée de leur musique, et qu'au contraire, dans les trois quarts de l'Italie, les musiciens ne savent pas même qu'il existe une musique françoise différente de la leur.

On appelle encore *exécution* la facilité de lire et d'exécuter une partie instrumentale; et l'on dit, par exemple, d'un symphoniste, qu'il a beaucoup d'*exécution*, lorsqu'il exécute correctement, sans hésiter, et à la premiere vue, les choses les plus difficiles. L'*exécution* prise en ce sens dépend sur-tout de deux choses; premièrement, d'une habitude parfaite de la touche et du doigter de son instrument; en second lieu, d'une grande habitude de lire la musique et de phraser en la regardant; car tant qu'on ne voit que des notes isolées, on hésite toujours à les prononcer : on n'acquiert la grande facilité de l'*exécution* qu'en les unissant par le sens commun qu'elles doivent former, et en mettant la chose à la place du signe. C'est ainsi que la mémoire du lecteur ne l'aide pas moins que ses yeux, et qu'il liroit avec peine une langue inconnue,

quoiqu'écrite avec les mêmes caracteres et composée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la sienne.

Expression, *s. f.* Qualité par laquelle le musicien sent vivement et rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre et tous les sentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *expression* de composition et une d'exécution, et c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant et le plus agréable.

Pour donner de l'*expression* à ses ouvrages le compositeur doit saisir et comparer tous les rapports qui peuvent se trouver entre les traits de son objet et les productions de son art : il doit connoître ou sentir l'effet de tous les caracteres, afin de porter exactement celui qu'il choisit au degré qui lui convient; car comme un bon peintre ne donne pas la même lumiere à tous ses objets, l'habile musicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ses sentimens ni la même force à tous ses tableaux, et placera chaque partie au lieu qui convient, moins pour la faire valoir seule que pour donner un plus grand effet au tout.

Après

Après avoir bien vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira; et voici où commence l'application des préceptes de l'art, qui est comme la langue particuliere dans laquelle le musicien veut se faire entendre.

La mélodie, l'harmonie, le mouvement, le choix des instrumens et des voix, sont les élémens du langage musical; et la mélodie, par son rapport immédiat avec l'accent grammatical et oratoire, est celui qui donne le caractere à tous les autres. Ainsi c'est toujours du chant que se doit tirer la principale *expression* tant dans la musique instrumentale que dans la vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la mélodie c'est le ton dont s'expriment les sentimens qu'on veut représenter; et l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale, qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la nature parlant sans affectation et sans art. Ainsi le musicien cherchera d'abord un genre de mélodie qui lui fournisse les inflexions musicales les plus convenables au sens des paroles, en subordonnant toujours l'*expression* des mots à celle de la pensée, et celle-ci

même à la situation de l'ame de l'interlocuteur ; car quand on est fortement affecté, tous les discours que l'on tient prennent pour ainsi dire la teinte du sentiment général qui domine en nous, et l'on ne querelle point ce qu'on aime du ton dont on querelle un indifférent.

La parole est diversement accentuée selon les diverses passions qui l'inspirent, tantôt aiguë et véhémente, tantôt remisse et lâche, tantôt variée et impétueuse, tantôt égale et tranquille dans ses inflexions. De là le musicien tire les différences des modes de chant qu'il emploie et des lieux divers dans lesquels il maintient la voix, la faisant procéder dans le bas par de petits intervalles pour exprimer les langueurs de la tristesse et de l'abattement, lui arrachant dans le haut les sons aigus de l'emportement et de la douleur, et l'entraînant rapidement par tous les intervalles de son diapason dans l'agitation du désespoir ou l'égarement des passions contrastées. Sur-tout il faut bien observer que le charme de la musique ne consiste pas seulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréa-

ble; et que la déclamation même, pour faire un si grand effet, doit être subordonnée à la mélodie : de sorte qu'on ne peut peindre le sentiment sans lui donner ce charme secret qui en est inséparable, ni toucher le cœur si l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci est encore très conforme à la nature, qui donne au ton des personnes sensibles je ne sais quelles inflexions touchantes et délicieuses que n'eut jamais celui des gens qui ne sentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expressif, ni la dureté pour de l'énergie, ni donner un tableau hideux des passions que vous voulez rendre, ni faire en un mot comme à l'opéra françois, où le ton passionné ressemble aux cris de la colique bien plus qu'aux transports de l'amour.

Le plaisir physique qui résulte de l'harmonie augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des accords à l'*expression* de la mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'harmonie fait plus encore; elle renforce l'*expression* même en donnant plus de justesse et de précision aux

intervalles mélodieux ; elle anime leur caractere ; et marquant exactement leur place dans l'ordre de la modulation, elle rappelle ce qui précede, annonce ce qui doit suivre, et lie ainsi les phrases dans le chant comme les idées se lient dans le discours. L'harmonie, envisagée de cette maniere, fournit au compositeur de grands moyens d'*expression*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*expression* que dans la seule harmonie : car alors, au lieu d'animer l'accent, il l'étouffe par ses accords ; et tous les intervalles, confondus dans un continuel remplissage, n'offrent à l'oreille qu'une suite de sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, et dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'harmoniste pour concourir à l'*expression* de la mélodie et lui donner plus d'effet ? Il évitera soigneusement de couvrir le son principal dans la combinaison des accords ; il subordonnera tous ses accompagnemens à la partie chantante ; il en aiguisera l'énergie par le concours des autres parties ; il renforcera l'effet de certains passages par des accords sensibles ; il

en dérobera d'autres par supposition ou par suspension, en les comptant pour rien sur la basse; il fera sortir les *expressions* fortes par des dissonances majeures; il réservera les mineures pour des sentimens plus doux. Tantôt il liera toutes ses parties par des sons continus et coulés; tantôt il les fera contraster sur le chant par des notes piquées; tantôt il frappera l'oreille par des accords pleins; tantôt il renforcera l'accent par le choix d'un seul intervalle; par-tout il rendra présent et sensible l'enchaînement des modulations, et fera servir la basse et son harmonie à déterminer le lieu de chaque passage dans le mode, afin qu'on n'entende jamais un intervalle ou un trait de chant sans sentir en même temps son rapport avec le tout.

A l'égard du rhythme, jadis si puissant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'harmonie poétique, si nos langues, moins accentuées et moins prosodiques, ont perdu le charme qui en résultoit, notre musique en substitue un autre plus indépendant du discours, dans l'égalité de la mesure et dans les diverses com-

binaisons de ses temps, soit à la fois dans le tout, soit séparément dans chaque partie. Les quantités de la langue sont presque perdues sous celles des notes; et la musique, au lieu de parler avec la parole, emprunte en quelque sorte de la mesure un langage à part. La force de l'*expression* consiste en cette partie à réunir ces deux langages le plus qu'il est possible, et à faire que si la mesure et le rhythme ne parlent pas de la même maniere, ils disent au moins les mêmes choses.

La gaieté, qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la mesure; la tristesse resserre le cœur, ralentit les mouvemens, et la même langueur se fait sentir dans les chants qu'elle inspire : mais quand la douleur est vive ou qu'il se passe dans l'ame de grands combats, la parole est inégale, elle marche alternativement avec la lenteur du spondée et avec la rapidité du pyrrhique, et souvent s'arrête tout court comme dans le récitatif obligé. C'est pour cela que les musiques les plus expressives, ou du moins les plus passionnées, sont communément celles où

les temps, quoiqu'égaux entre eux, sont le plus inégalement divisés ; au lieu que l'image du sommeil, du repos, de la paix de l'ame, se peint volontiers avec des notes égales, qui ne marchent ni vite ni lentement.

Une observation que le compositeur ne doit pas négliger, c'est que plus l'harmonie est recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'esprit ait le temps de saisir la marche des dissonances et le rapide enchaînement des modulations. Il n'y a que le dernier emportement des passions qui permette d'allier la rapidité de la mesure et la dureté des accords : alors, quand la tête est perdue et qu'à force d'agitation l'acteur semble ne savoir plus ce qu'il dit, ce désordre énergique et terrible peut se porter ainsi jusqu'à l'ame du spectateur et le mettre de même hors de lui. Mais si vous n'êtes bouillant et sublime, vous ne serez que baroque et froid. Jetez vos auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber : car celui qui perd la raison n'est jamais qu'un insensé aux yeux de

ceux qui la conservent, et les fous n'intéressent plus.

Quoique la plus grande force de l'*expression* se tire de la combinaison des sons, la qualité de leur timbre n'est pas indifférente pour le même effet. Il y a des voix fortes et sonores qui en imposent par leur étoffe ; d'autres légeres et flexibles, bonnes pour les choses d'exécution ; d'autres sensibles et délicates, qui vont au cœur par des chants doux et pathétiques. En général les dessus et toutes les voix aiguës sont plus propres pour exprimer la tendresse et la douceur ; les basses et concordans, pour l'emportement et la colere. Mais les Italiens ont banni les basses de leurs tragédies, comme une partie dont le chant est trop rude pour le genre héroïque, et leur ont substitué les tailles ou tenor, dont le chant a le même caractere avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes basses plus convenablement dans le comique pour les rôles à manteaux, et généralement pour tous les caracteres de charge.

Les instrumens ont aussi des *expres-*

sions très différentes selon que le son est fort ou foible, que le timbre en est aigre ou doux, que le diapason en est grave ou aigu, et qu'on en peut tirer des sons en plus grande ou moindre quantité. La flûte est tendre, le hautbois gai, la trompette guerriere, le cor sonore, majestueux, propre aux grandes *expressions*. Mais il n'y a point d'instrument dont on tire une *expression* plus variée et plus universelle que du violon ; cet instrument admirable fait le fond de tous les orchestres, et suffit au grand compositeur pour en tirer tous les effets que les mauvais musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'instrumens divers. Le compositeur doit connoître le manche du violon pour doigter ses airs, pour disposer ses arpeges, pour savoir l'effet des cordes à vuide, et pour employer et choisir ses tons selon les divers caracteres qu'ils ont sur cet instrument.

Vainement le compositeur saura-t-il animer son ouvrage si la chaleur qui doit y régner ne passe à ceux qui l'exécutent. Le chanteur qui ne voit que des notes dans sa

partie n'est point en état de saisir l'*expression* du compositeur, ni d'en donner une à ce qu'il chante s'il n'en a bien saisi le sens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, et il ne suffit pas d'être sensible en général si l'on ne l'est en particulier à l'énergie de la langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractere du chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'exécutant, l'énergie que le compositeur a donnée au poëte, et celle que vous pouvez donner à votre tour au compositeur : alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces considérations vous auront inspirée ; faites ce que vous feriez si vous étiez à la fois le poëte, le compositeur, l'acteur et le chanteur, et vous aurez toute l'*expression* qu'il vous est possible de donner à l'ouvrage que vous avez à rendre. De cette maniere il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicatesse et des ornemens dans les chants qui

ne sont qu'élégans et gracieux, du piquant et du feu dans ceux qui sont animés et gais, des gémissemens et des plaintes dans ceux qui sont tendres et pathétiques, et toute l'agitation du *forte-piano* dans l'emportement des passions violentes. Par-tout où l'on réunira fortement l'accent musical à l'accent oratoire, par-tout où la mesure se fera vivement sentir et servira de guide aux accens du chant, par-tout où l'accompagnement et la voix sauront tellement accorder et unir leurs effets qu'il n'en résulte qu'une mélodie, et que l'auditeur trompé attribue à la voix les passages dont l'orchestre l'embellit, enfin par-tout où les ornemens sobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du chanteur sans couvrir et défigurer le chant, l'*expression* sera douce, agréable et forte, l'oreille sera charmée et le cœur ému, le physique et le moral concourront à la fois au plaisir des écoutans; et il régnera un tel accord entre la parole et le chant, que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse qui sait tout dire et plaît toujours.

EXTENSION, *s. f.*, est, selon Aristoxene, une des quatre parties de la mélopée, qui consiste à soutenir long-temps certains sons et au-delà même de leur quantité grammaticale. Nous appelons aujourd'hui tenues les sons ainsi soutenus. (Voyez TENUE.)

Fin du vingtieme volume.